

هذا العدد

يفتح الأستاذ فاروق خورشيد دراسات هذا العدد بدراسته المعونة بـ «اللغة الثالثة هي الحياة»، وهي تتناول قضية «العاميات» العربية التي شغلت عدداً من الدارسين في إطار تأثيرها «الملي» على الفصحى، وليس باعتبارها رديفاً للفصحى، كأن العامية - في كل قطر - تمثل الخطر المائل الذي يهدد الفصحى دائماً، دون الوقوف - بعمق - على أسئلة العامية الأساسية: ماهيتها، حقيقة وجودها التاريخي، مواضعها، أدوارها العملية والجمالية.. إلخ، برغم أنها تجسد «لغة الحياة» التي يستخدمها هؤلاء الدارسون أنفسهم في ممارساتهم اليومية.

يعالج الأستاذ فاروق خورشيد ظاهرة العاميات، باعتبارها حقيقة واقعة، أفرزتها ظروف تاريخية عاشها الشعب العربي في كل قطر، ويتحدث، بصفة خاصة، عن «لغة الحرفيين» التي شكّلت ثقافة كل إقليم على حدة، ثم ربطت ما بين أطراف العالم الإسلامي، عبر الحرف المتشابهة العطاء بين مصر والشام والعراق، وكذلك المغرب العربي؛ حيث كان لكل حرفة شيخ يقوم بالربط بين حرفته، ورجال حرفته، في موطنه، وبين أمثالهم من الحرف والحرفيين في أرجاء الوطن العربي، ليخلق الحرفيون - بذلك - لغة مشتركة بين المغرب والمشرق، بين الشمال والجنوب، تلك اللغة التي تجسد وحدتهم، وتعبّر عن احتياجاتهم وروايم المشتركة، وعن إحساسهم ووجودهم الوجداني المتقارب، دون أن ينفصلوا عن العربية الفصحى، حتى إذا لم يفهموا كل لفظ فيها؛ فهي لغة النص الديني، والصلوات، والأوراد، والأذكار.. إلخ. وفي نهاية الدراسة، يؤكد الأستاذ فاروق خورشيد أن هذه اللغة المشتركة (اللغة الثالثة) هي التي أنتجت الأدب الشعبي، وعلى قمته «ألف ليلة وليلة»، التي علمت أوروبا أدب الواقع، وأدب الحديث، وأدب الناس. كما أنها - على عكس التصورات السائدة - صانعة العربية الفصحى، وربطت الشعب العربي والإسلامي منذ قرون، رغم امتزاجها بعاميات المنطقة كلها، وبعاميات الحرفيين على وجه الخصوص.

فقدت الحياة الثقافية المصرية واحداً من رجالها المخلصين في مجال الموسيقى، هو الأستاذ عبد الحميد توفيق زكي (رحمه الله) الذي ظل، حتى اللحظة الأخيرة في حياته، فناناً دؤوباً، هادئاً، مليئاً بحيوية لا تفتر، وسعى مخلص لا يتوقف.

في هذا العدد، نقدم ورقتين في تأبين عاشق الموسيقى الأستاذ عبد الحميد توفيق زكي. في الورقة الأولى، نصيب الأستاذة الدكتورة سمحة الخولي الجوانب الإنسانية والعلمية والفنية لدى الفنان الراحل، ودوره في إثراء الحركة الموسيقية في مصر. وقد ركزت الورقة على جانبين رئيسيين. الأول، موهبته الخاصة في التعامل مع شباب الموسيقيين، ومتابعته الجادة لنشاطهم، فقد كان يدرك مشقة إثبات الذات لدى المبدعين الموسيقيين الجدد، في عالم يضج بالطرب السطحي الذي يُقدّم للجمهور بوصفه موسيقى مصرية حقيقية. الثاني، يتمثل في جهوده الأخيرة لإصدار مجموعة من الكتب عن الموسيقى المصرية وأعلامها، وقد صاغت الدكتورة سمحة الخولي ورقتها «في تأبين الأستاذ عبد الحميد توفيق زكي، بلغة حميمة، روت فيها روايتها الشائقة لظروف تعرفها إلى الفنان الراحل منذ أربعينيات القرن الماضي.

وفى الورقة الثانية، يرصد الأستاذ إبراهيم حلمى المعلومات الأساسية حول الأستاذ عبد الحميد توفيق زكى؛ دراسته، المهام التى كلف بها، تدرجه الوظيفى، نشاطه الطوعى، مؤلفاته. ثم ينتخب سبع دراسات. من مجمل إحدى عشرة دراسة أنجزها الفنان الراحل. ليُقدم عرضاً موجزاً لمحتوى موضوعاتها.

تحت عنوان «الأدب الشعبى الجزائرى»، يقدم الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان تحليلاً لمجموعة من الأشعار الشعبية الجزائرية، تمثل جزءاً من مخطوط نادر بعنوان، «الفلك المشحون بالمعرب والملحون»، كتبه وشرحه - بخطه - الشيخ عبد الرحمن بن محمد التلمسانى، فى منتصف العقد الأول من القرن العشرين، وكان التلمسانى قد قام بتسجيلها من شاعر شعبى - ذائع الصيت - يدعى قدور ولد محمد البرجى، وهو أحد قادة الأمير عبد القادر فى صراعه مع الفرنسيين، ثم غضب عليه الأمير، فعزله وسجنه. وهذه الأشعار هى نتاج لشعور الشاعر بالظلم، وسوء الحظ، وانقلاب الحال، فجاءت مكتنزة بهذه المعانى، وبفصوص الحكمة والبلاغة التى تقلد بها الشعب الجزائرى حتى هذه اللحظة.

إن الأشعار وشروحها تعطين صورة للأدب الشعبى الجزائرى - خاصة فى غرب الجزائر - فى نهاية القرن التاسع عشر، وتضئان طبقة اللهجة البدوية الجزائرية أسلوباً وأفكاراً، وطبيعة تصورات الناس وعاداتهم ومعتقداتهم فى هذه الفترة. ولا يزال هذا المخطوط حاضراً فى الثقافة الجزائرية، لكن الدكتور إبراهيم شعلان يلاحظ أن الجيل الحالى فى الجزائر يستعصى عليه كثير من المفردات والمفاهيم. ومن ثم، فإنه يعود إلى الأهل؛ لتفسير نص، أو توضيح أسلوب، أو يتجه إلى البادية؛ لاستجلاء تعبير، أو مفهوم، مما يدل على أن اللهجة الشعبية، الجزائرية، شهدت تحولاً سريعاً نحو اللهجات المشرقية، وخاصة اللهجة المصرية، وهى الملاحظة التى تعقد صلة ما بين هذه الدراسة، والدلالة العامة لدراسة الأستاذ فاروق خورشيد فى صدر هذا العدد. وقد اجتهد الدكتور شعلان فى شرح النصوص للقارئ، كما قدم ثبناً بالمفردات المستقلة، ووصفاً بمنطوقها الشفاهى، وبطرائق تدوينها.

انعكاساً لاهتمام المجلة بفكرة توظيف الإبداع الأدبى، واستلهاه لمعين المأثورات الشعبية، نقدم فى هذا العدد دراسة للدكتور وليد منير، عنوانها: «النمذجة الشعبية لفكرتى القوة والمعرفة فى قص نجيب محفوظ، دراسة فى شخصيتى الفتوة والدرويش». تنطلق الدراسة من ظاهرة توظيف الإبداع الأدبى لنموذج «البطل، والحكيم»، حيث يستلهم الإبداع الفردى من الإبداع الجماعى أغنى عناصره، فكان معبراً - على نحو فريد - عن أهمية مفهومى «القوة، والمعرفة» فى الواقع الاجتماعى للإنسان، وموضحاً مدى تأصلهما فى الإدراك الجمعى، ومبيناً مدى تأثيرهما فى حركة الحياة والوجود.

يمثل نجيب محفوظ واحداً من أفدر المبدعين - قاطبةً - على تفجير طاقات الموروث الكامنة، حيث يتناول فكرة «القوة، التى هى قرينة «البطل - الفتوة»، وفكرة «المعرفة، التى هى قرينة «الحكيم - الدرويش»، ليؤسس عليهما رؤية درامية واسعة لتاريخ الجماعة الشعبية، بعد أن يمزج هاتين الفكرتين نمذجة واقعية وأسطورية فى آن معاً. ويوضح الدكتور وليد منير أن «فتوة، الحارة الشعبية يكتسب مكانته من قدرته على حفظ أمن الجماعة، والدفاع عن حقوقها، وردع عدوها الخارجى، والإبقاء على توازن إيقاع حركتها فى ظل استقرار الحياة وسلامتها. أما الدرويش، فيكتسب مكانته من قدرته على الاستشراف والرؤيا، وخبرته بالنصح وهداية الأرواح المتعبة الضالة. والنتيجة الإجمالية التى تستخلصها هذه الدراسة مفادها أن «الفتوة» و«الدرويش» موقفان يعملان، برغم المفارقة الظاهرة بينهما، على تصالح المادى والروحى وتكاملهما فى حياة الجماعة الشعبية، وهما يعملان من عنصرى النفع والجمال قطبى رحى واحدة، ويربطان - على اتساع المسافة - بين الدنيوى والمقدس، ربطاً وثيقاً.

بعد ذلك يقدم لنا الأستاذ الدكتور شوقي عبد القوي عثمان حبيب وصفاً لـ «رحلة العطور»، فى دراسة بالعنوان نفسه. و«العطور»، مادة طبيعية تشبه «حجر الشبه»، توجد تحت رمال الصحراء الغربية جنوباً، ويستخدم فى دباغة الجلود، وتنظيف الملابس. أما الرحلة الشاقة لجلب العطور، فتنتقل من واحة «باريس»، وأنحائها، باتجاه السودان جنوباً، مروراً بعدد كبير من المناطق التى لم يحدد الراوى (عمر عطية الله) مواقعها بالتحديد، خاصة أنها ليست مدرجة فى الكشاف الجغرافى الرسمى، ويقدم الدكتور شوقي وصفاً دقيقاً لعناصر الرحلة ومراحلها: الاتفاق على موعد السفر، الإجراءات

الرسمية، عدد أفراد الرحلة، واختيار «ريس» لهم، عدد الجمال التي تشكل قافلة الرحلة، طعام أفراد الرحلة وطعام للجمال، قواعد للرحلة ومسارها ومواقفها، أساليب التعامل مع «الجمال» بأنواعها، مخاطر الرحلة، وأساليب الوقاية منها، فن الحذاء وأثره على فعالية الجمال وهمتها، تاريخ العلاقة بين باريس وشمال السودان. وفي نهاية الدراسة - كما في بدايتها - يؤكد الدكتور شوقي حبيب على أن الطرق التجارية تمثل عاملاً مهماً في نقل الثقافة؛ حيث يساعد التنقل على حمل التأثيرات الثقافية المتبادلة على طول تلك الطرق، وهي تأثيرات غير مرئية، تأخذ زمناً طويلاً لتظهر بجلاء، وهو ما يجعل البحث في مجال التأثير الثقافي أكثر صعوبة؛ لأنه يبحث في العناصر المعقولة واللامادية، فضلاً عن اعتماده على مهارات خاصة في الملاحظة، والوعي بالتاريخ، والمعرفة الشاملة بالمأثورات في مختلف مناطق الرحلة.

حيث تواصل المجلة اهتمامها بالدراسات المترجمة في مختلف فروع المأثورات الشعبية، نقدم في هذا العدد دراسة لكل من ماتياس فولر، وفالتر اود فولر، عنوانها: «الحكاية الشعبية في القرن السادس عشر»، قام بترجمتها عن الألمانية الأستاذ أحمد فاروق. تدور الدراسة حول أثر التطور الطباعي، ووسائل التدوين، على الحكايات الشعبية، منذ اختراع جوتنبرج للطباعة، في منتصف القرن الخامس عشر.

والملاحظة الأساسية التي تحملها هذه الدراسة تنبئ في أن النقل الكتابي للحكاية الشعبية (أعمال شكسبير نموذجاً)، قد ضمن تأثيراً، وانتشاراً جديداً، للحكايات. ورغم ذلك، فإنها لم تنل حظاً من التطوير، حيث ظلت أسيرة النطاق الأدبي، وظلت لقرون مدونة كما هي، بتعابير تنتمي إلى عصر معين، وإلى شخوص بعينهم، وظلت أسيرة لكاتب أو طابع أو جامع أو شاعر. وعلى نقض ذلك، استطاعت الحكايات الشعبية الشفاهية، بل ربما كان حتماً عليها، أن تعبر نفسها لغوياً. ومن ثم، تغير نفسها أسلوبياً ومضمونياً.

تلى هذه الدراسة المترجمة، حكاية شعبية بعنوان «بياع كلام»، قام الأستاذ أحمد الليثي بجمعها وتدوينها من الراوى محمد محمد عبدالرحمن من قرية عنييس، مركز جهينة، محافظة سوهاج.

خلال أعداد سابقة في المجلة، قام الأستاذ رأفت الدويرى بترجمة حكايات شعبية هندية، جمعها وترجمها إلى الإنجليزية: أ. ك. رامانوجان، وفي هذا العدد، يستكمل الأستاذ رأفت الدويرى ترجمته للحكايات الهندية، حيث يقدم حكايتين شعبيتين تدوران حول القدر والمقدر، من بين عشر حكايات يصنفها رامانوجان تحت عنوان: «حكايات شعبية حول القدر والأرباب والجن، وما إلى ذلك». الأولى من ولاية التاميل، بعنوان «مخادعة القدر». والثانية من ولاية ماراثي، بعنوان «أم تتركز ابنها».

انتقالاً من الحكايات إلى الأمثال، يقدم الأستاذ عبدالرحمن شلش دراسة بعنوان: «ملاحم مشتركة في عالم الأمثال الشعبية»، تتضمن نماذج مختارة من الأمثال العربية والأجنبية، تنتمي إلى عشرة موضوعات: السفر والغربة. العلم والمعرفة. الشجاعة والحكمة. الخير. الطب والصحة. المرأة. الطفولة. الحب. الصداقة.

وفي مجال الموسيقى الشعبية، يتضمن هذا العدد دراستين، الأولى حول «المأثور الموسيقى الشعبي وقضية الصون والحماية»، يقوم فيها الدكتور محمد عمران بوضع الموسيقى الشعبية في لب قضية الحماية والصون، بادئاً من تحديد ماهية الموسيقى الشعبية، وما ميدان إنتاجها واستهلاكها، وعلى أي شكل آل إليه حالها، ولماذا. وبعد الإجابة عن هذه الأسئلة تفصيلاً، يقوم الدكتور محمد عمران باختبار أسئلة الحماية والصون في مجال الموسيقى الشعبية، حيث يناقش ظاهرة «التغير وحتمياته» في الأشكال الموسيقية الشعبية، وأشكال الأداء، والمؤدين، فضلاً عن وضع الآلات والأدوات الموسيقية التي نوقش في «الفنون الشعبية» قبل ذلك. وفي نهاية الدراسة، يحدد الدكتور عمران: ماذا نحمل وكيف، حيث يقترح صيغة بعينها لكيفية صون الموسيقى الشعبية وحمايتها.

الدراسة الثانية عنوانها «موضوع موسيقى للحوار»، يتساءل فيها الدكتور تيمور أحمد يوسف عما إذا كانت الموسيقى الشعبية، في نشأتها الأولى، سبقت موسيقى الحضارات والمدنات، أم أن موسيقى المدنات والحضارات سبقت

الموسيقى الشعبية؟ وفي إجابته عن هذا السؤال المحورى، الذى يحتاج إلى جهود كثيرة من الباحثين، يتحدث الدكتور تيمور عن الموسيقى عبر الحضارة اليونانية والتاريخ الميلادى، ثم الموسيقى عبر الحضارة العربية والتاريخ الهجرى، وأخيراً يتحدث عن علم الفولكلور والموسيقى الشعبية.

ومن مجال الموسيقى إلى مجال العادات، حيث ترصد الأستاذة سيدة رشاد حسن «عادات الطعام فى المواسم والمناسبات بقرية القنطرة مركز أشمون»، وتربطها بالأدب الشعبى، والمعتقدات، والثقافة المادية. وتعرض الباحثة فى دراستها الميدانية المعلومات الأساسية عن قرية القنطرة، ثم تتحدث عن صناعة الزيت والخبز، وكيفية تربية الطيور والدواجن، ثم أخيراً تحدد دور الطعام فى دورة حياة الناس فى القرية، وارتباطه بالمناسبات الدينية والقومية، وعلاقته بالطب الشعبى.

فى دراستها: «الخبر فى كتابات المقرئى»، تقدم الدكتورة آمال محمد حسن رؤية علمية، ذات طابع تاريخى، لهذه السلعة التى تعد من السلع الاستراتيجية التى تقوم عليها حياة الناس فى مصر. وتعتمد الباحثة على المقرئى بوصفه مرجعية تاريخية، خاصة فى كتبه الثلاثة: الخطط، السلوك، إغاثة الأمة، والتى أتاحت لها مادة غزيرة فى موضوعها، حيث يصف المقرئى مراحل صناعة الخبز، ورصد أنواعه، ويتحدث عن الدور الاقتصادى والاجتماعى والسياسى «للعيش»، أو الخبز فى الحياة المصرية، إبان زمن المقرئى.

ثم يقدم لنا الدكتور لطفى حسن سليم دراسته حول «الأسطورة فى الأدب العربى القديم فى العصر الجاهلى»، يطرح فيه موضوع الأسطورة فى الأدب الجاهلى نثراً وشعراً، حيث تمثل المرحلة الجاهلية، السابقة على الإسلام بمئة وخمسين عاماً، مجالاً خصباً لدراسة موضوع الأسطورة، على نحو ما يتجلى فى الأدب الجاهلى، مثلما كان يتجلى فى ممارسات القبائل الجاهلية، كما تعد الأسطورة، فى هذه المرحلة، امتداداً حقيقياً لأساطير العرب الأول، ولأساطير غيرهم من الشعوب.

وتقدم الدكتورة سوزان السعيد دراسة ميدانية عن «كنيسة مارجرجس، بمصر القديمة، ودير العذراء، بالفيوم، ودير مارمينا، بمريوط، عنوانها: «المعتقدات الشعبية حول القديسين، وتقوم الدراسة بثلاث مهام أساسية:

١ - الكشف عن المصادر التى نبعث منها المعتقدات حول القديسين، والأسباب وراء استمرار هذه الظاهرة وبقائها حتى اليوم.

٢ - التأكيد على وحدة العقيدة الشعبية المصرية، وتبادل المعتقدات المقدسة بين المسلمين والمسيحيين.

٣ - تقديم صورة تفصيلية عن الممارسات الشعبية فى الكنائس والأديرة، تشكل رؤية واضحة عن الرموز الدينية المسيحية.

يقدم الأستاذ إبراهيم حلمى موضوعاً بعنوان «التواصل الفنى للرسم على الخشب من قدماء المصريين إلى العصر القبطى»، حيث يبدأ فكرة التواصل بالحديث عن الأصول الأولى للرسم على الخشب، كما وردت لدى الدكتور باهور لبيب، والقمص يوساب السريانى، والأستاذ سعد الخادم، وغيرهم، والتى يؤرخ لها ما بين عصر البطالمة فى القرن الرابع قبل الميلاد، والقرن الأول بعد الميلاد، ثم يحدد الأساليب الفنية للرسم على الخشب فى العصر القبطى، بدءاً من تعريف الأيقونة، التى تعنى لوحة خشبية تحوى صورة ملونة لقديسين أو شهداء أو قديسات أو ملائكة أو حواريين أو مناظر دينية أو مشاهد من حياة السيد المسيح، مروراً بتقسيم مضامين التعبير الفنى للأيقونات القبطية، والتى تتمثل فى: رسوم الفارس، رسوم القديسين، رسوم المسيح وأمه مريم، رسوم الملائكة، وأخيراً يتحدث الأستاذ إبراهيم حلمى عن «وجوه الفيوم»، باعتبارها نموذجاً لفن رسم البورتريهات القبطية.

فى «جولة الفنون الشعبية، تقدم الأستاذة إخلاص عطا الله متابعة لـ «احتفالية القدس: الماضى والحاضر والمستقبل، التى انعقدت - على مدى يومين - بالمجلس الأعلى للثقافة، بالتعاون مع سفارة فلسطين بالقاهرة، تحتوى المتابعة على عرض لوقائع الافتتاح، وللأوراق البحثية التى قدمت فى محاور مختلفة عن القدس.

فى «الجنة» أفضاً؁ تقدم الأستاذة نادية عبد الحميد السنوسى عرضاً لأطروحة الدكتوراة التى تقدمت بها الباحثة أميمة منير عبد الحميد جادو؁ تحت عنوان «تربية الطفل فى الفولكلور المصرى»؁ تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور عبدالفتاح جلال مشرف؁ والأستاذ الدكتور محمد الجوهرى؁ والأستاذة الدكتورة مى شهاب؁ مناقشين.

وفى «مكتبة الفنون الشعبية»؁ يقدم الأستاذ شمس الدين موسى عرضاً لكتاب مكفرسون حول الموالد؁ تحت عنوان «كتاب الموالد فى مصر: شهادة للشعب المصرى»؁ حيث يؤكد فى نهاية عرضه أن هذا الكتاب يمثل وثيقة سجل فيها الكاتب - الإنجليزى المحب لمصر - عبر عينه الغربية عن الشرق؁ طبيعة الاحتفالات والموالد فى مصر؁ إبان النصف الأول من القرن العشرين؁ وهى وثيقة يمكن أن تصيف الكثير للباحثين؁ عند دراسة الشخصية المصرية.

أخيراً؁ تقدم الأستاذة أحلام أبوزيد رزق عرضاً لكتاب «النوادر الشعبية المصرية»؁ دراسة تاريخية واجتماعية؁ للدكتور إبراهيم شعلان؁ وفيه يعتمد المؤلف على ثلاثة روافد أساسية فى دراسة النوادر:

١ - الروايات المتوارثة شفاهياً.

٢ - الروايات المدونة التى لاتزال حية فى الثقافة.

٣ - الدراسات التى دارت حول النوادر قديماً وحديثاً.

وتشعر أسرة تحرير المجلة أن عليها حقاً تجاه قارئها الذى ابتعدت عنه خلال الفترة الماضية؁ أقل ما يمكن أن تقدمه له هو الاعتذار؁ ونرجوه أن يقبل عذرنا؁ ونعده أننا سنبدل كل ما فى وسعنا؛ لكى نكون عند حسن ظنه بمجلته التى تدين به بالكثير الكثير..

حقوق علينا ..



اللغة الثالثة.. هي الحياة

فاروق خورشيد

نتحدث كثيراً عن اللغة العربية، وما أصابها ويصيبها من عنت في الاستعمال، وفي التعلم، وفي الحماية والصيانة من العوامل الفعالة والمؤثرة في وجودها الذي يجب أن يظل قائماً ومؤثراً وفعالاً في حياة أبنائها الذين يستعملونها؛ لا في مصر وحدها، ولكن في العالم العربي الذي يستعملها ويعتبرها لغة تراثه ووجوده معاً أيضاً.

وكانت المعركة عندهم دائماً بين الفصحى والعامية، وكأن العامية هي الخطر المائل الذي يهدد الفصحى دائماً.. ولم يقف أحد ليسأل نفسه.. ما هي العامية؟

العامية ليست لغة واحدة تجابها الفصحى، فتحسم الخلافات بينهما في دراسات أو أبحاث تحل القضية، وتعرف الداء وتعالجه، هذا غير صحيح بالمرّة؛ فالعامية لغات عدة تجابها الفصحى في كل قطر عربي أولاً، وفي كل جزء من كل قطر عربي ثانياً.

وقد تعددت الأبحاث حول الفصحى والعامية، وكانت كل هذه الأبحاث، وأولها أبحاث الدكتور نغوسه زكريا، حول

واللغة الثالثة حقيقية واقعة، غير عليها الدارسون، وكأنها غير موجودة ولا قائمة، رغم أن هؤلاء الدارسين أنفسهم يستعملونها استعمالاً يومياً مستمراً ومؤكداً. ويمر عليها المتباكون على العربية من غير الدارسين ولا المدققين، إنما هو شعار جميل يرفع فيندفع نحوه إعلاميون غير مؤهلين للشدق بالكلام عن العربية وأصالتها، والخطر الذي يحدق بها من إهمال تعليمها تعليماً منفذاً، ومن إهمال استعمالها استعمالاً دائماً في كل فعل، ومن هجرها إلى اللغات السائدة في الحياة الاجتماعية الجديدة. بما في ذلك لغة الشباب، ولغة التعامل اليومي، ولغة الإعلان والملصقات والدعاية للسلع والمحلات دون وقوف حقيقي عند الواقع وحتى في فهم وحديثهم وكتاباتهم.

الفصحى والعامية المحلية في مصر، أو في سوريا أو في العراق أو في المغرب، وبهذا ارتبطت هذه الأبحاث بالإقليمية في كل وطن عربي، وكانت هذه الأبحاث الأكاديمية مضطرة لهذا؛ فكل باحث يدرس أثر العامية المحلية التي يعيشها في قطره في الفصحى التي ينبغي أن تسود في هذا القطر، وتخضع لظروف ضاغطة تشكلها ظروف هذا القطر السياسية والاقتصادية والبيئية، ثم الاجتماعية على العموم.

وهذه الأبحاث التي قام بها الدارسون المحليون متأخرة، فقد سبقها أبحاث - في القرن الثامن عشر، وأوائل القرن العشرين - قام بها الباحثون المستشرقون في روسيا وفرنسا حول عاميات الشام، وكذلك عاميات العراق والمغرب ومصر والسودان.. وكلها تبحث عن الخصوصية المحلية التي يمكن أن تحمل بها كالعامية مكان الفصحى في استعمال كل إقليم على حدة من العالم العربي. ولم تكن كل هذه الأبحاث تريد الحقيقة العلمية وحدها، ولا كانت هي الواقع اللغوي في ذاته، وإنما كانت أبحاثاً تستهدف القضاء على الفصحى وإحلال العامية مكانها، مع دخول لغة الاستعمار الوافد لتمتزج بالعامية وتعايشها وتنتهي وجود الفصحى إنهاء كاملاً، إن أمكن من الوجود الإقليمي لكل بلد عربي، باستهداف ما يرتبط بالمستعمر وجوده، ومحاولته ترسيخ هذا الوجود وإبقائه.

والمحاولة التي قادها ريتوكس مفتش الري الإنجليزي لإحلال العامية مكان الفصحى لغيت مقاومة عنيفة وأثارت ضجة كبيرة وانتهت بالفشل. والفكرة التي تدور حولها كل هذه المحاولات سواء في فرنسا الجزائر والمغرب كله ولبنان وسوريا أو في إرساء الثقافة الإنجليزية في العراق ومصر والسودان والأردن والخليج، بعد هذا، هي إيجاد فراغ كبير بين اللغة المستعملة الدارجة في كل قطر وبين اللغات الأخرى المستعملة في الأقطار الأخرى مما يقطع الرابط اللغوي الفصيح الذي يربطها كلها ويمنع تمزقها الثقافي، ومن قبل المحاولات التي جاءت مع الاستعمار الغربي بكل جنسياته تمت محاولة العثمانيين إخلاء المنطقة كلها من ثقافتها، وتركيز النمو الثقافي في القسطنطينية، وفرض اللغة التركية لغة رسمية في الشام ومصر والعراق، وفي البلاد التي ضمتها إليها من أرض الجزيرة العربية أيضاً. وكانت خطواته الأولى هي تحويل لغة الدواوين والمعاملات الرسمية إلى التركية، وكتابة نشرات الدولة وخطاباتها بها، وجعلها لغة الخطاب

العلمي الأدبي، ونقل كنوز الثقافة العربية والإسلامية منها بخاصة إليها.. وكانت الخطوة الثانية - والتي لا تقل خطورة عن هذه الخطوة - هي نقل الحرفيين من الشام ومصر والعراق إلى تركيا، ومعنى هذا تجريد هذه المنطقة من ثقافتها كلها، الشفافية والحرفية معاً؛ فهؤلاء الحرفيون كانوا يمثلون ثقافة الأمة العملية والعقائدية والفنية المتوارثة والمتناقلة عبر العصور والأجيال وعبر التراكمات الثقافية المختلفة التي مرت بها هذه الأمة، ممثلة في شعوبها، تحفظ روح الشعب في تعامله مع المادة الخام المستخرجة من صميم البيئة المحلية في اتجاهين أولهما الاتجاه النفعي حيث يتحول الطين إلى آنية فخارية للأكل والشرب والطهي وحفظ الحبوب، وتحول جلود الحيوانات إلى خيم وملابس وسروج للخيل وأردية للأقدام وحشايا للدم وفرش لأرض الخيام وستائر للوافد، وحيث تتحول سيقان النباتات وأفرعها وأوراقها إلى حشو للحشايا وأغطية للأسقف، وحصير للأرض، وتتحول الأخشاب إلى سيقان للحراب، وعمد للمنازل، وأسرة وموائد وكراسي وأبواب، وآنية في كثير من الأحيان ثم توابيت للموتى، ونوارج وسواق، وعربات وغيرها، كما يتحول الحديد والنحاس إلى أسلحة وآنية وأدوات.

والاتجاه الثاني هو الاتجاه الجمالي الذي يجعل من هذه المنجزات إضافة جمالية إلى حياة مستعملها، وتتحول من مجرد أدوات للاستعمال اليومي إلى عمل فني يضيف العمق الثقافي للإنسان إلى جوار حسه المزهف بما حوله من طبيعة، ثم يرسم آماله ومخاوفه، ثم يفتح المجال أمام خياله، ليزيد عنده من القدرة على التذوق والحس ثم الإبداع.. ومن وجود الحرفي أو الصانع الشعبي انبثق الفن الجمالي الخالص الذي يستهدف إعطاء الجمال، وتذوق الجمال الخالص دون حرج، في استعمال هذه الأدوات نفسها أعمال رازمة وموحية، وتكون الثقافة الفنية الخالصة.

وهذه المرحلة من الإبداع الحرفي موجودة عند كل الشعوب، وهي تميز وجودها الثقافي وتعطيه الخصوصية التي تؤكد طابعها الثقافي والعقائدي، لأن الاقتراب من معطيات البيئة ارتباط في عمق الإنسان من المعبود، والمخاوف والطموحات من القوى المجهولة التي تتحكم فيه وفي الطبيعة من حوله، وهذه العلاقات التي أكد الكهنة القدامى وجودها

بين الإنسان وبين كل ما حوله من عطاءات البيئة سواء كانت زراعية أو صحراوية أو نهريّة أو بحرية.. وارتباط كل هذا بحركة النجوم والكواكب في السماء فوقه، وبأسرار الأرض الغامضة تحته، وبأسرار المخيفة في الأنهار والبحار من حوله.

لم تكن الصناعة وإتقان الحرفة وحدهما وراء عمل الحرفيين والصناع، وإنما كان وراءهما أيضاً الموروث الديني المنحدر من المعبد، ومن عبادة القوى؛ فكانت آلهة الطين مع الخزف، وكانت آلهة الحديد مع الحديد، وكانت آلهة الزراعة مع الزراعة، وكانت آلهة الخشب مع الخشب، كل المتيقيات القديمة التي ربطت كل مظهر للقوة في الطبيعة بإله من هنا أو هناك، كانت موجودة ومؤثرة في الجماليات التي صاحبت الحرف منذ البدء وحتى اليوم، ودخلها وغير فيها سيادة إله في عصر وفي منطقة وفي مرحلة على إله آخر، بحكم الغزو أو التفوق الحضاري لمنطقته على باقي المناطق المحيطة بها، ثم دخلها أيضاً الزحف الرائع للاديان السماوية على هذه الشعوب فأثرت في مآثرها الديني تأثيراً كبيراً طور الكثير من هذه الحرف المتوارثة، وطور من رموزها، ومن انتماءاتها العقائدية، ومن تأثير المناسبات الدينية الجديدة فيها وفي رؤيتها لمعنى الحياة، ومعنى العلاقة بين القوى المحركة للكون والمادة الخام التي تقوم عليها حرفها وصناعتها. وبدأ الربط بين الحرف والأنبياء بدلاً من الآلهة القديمة، كما بدأ الربط بين الحرف والمناسبات الدينية لا بينها وبين بقايا الوثنيات القديمة المتوارثة، كما بدأ الربط بينها وبين معنى الوحدة الإلهية لا بينها وبين التعددية الوثنية. وأحدث التراكم الفولكلوري أثره من المزج بين ما هو باق وصالح من المتيقيات القديمة وبين ما هو واقع وممارس من الاحتفاليات والمعتقدات الجديدة.

وكذلك دخل دور مهم جداً للأسطورة التاريخية، أو ما نسميه بالأسطورة تاريخ حيث سجلت البشرية حكاياتها مع الأحداث التاريخية المهمة التي مرت بنشأة البشرية والشخصيات التاريخية وغير التاريخية - أي الخيالية، مراحل مهمة من التكوين والوجود المؤثر في الوجود البشري لكل منطقة، وهي نفسها التي تطورت في شعوب إلى الملحمة وفي شعوب أخرى. كالشعوب العربية الإسلامية - إلى السيرة

الشعبية. لقد تركت الأسطورة التاريخية أثرها البارز في الأعمال اليدوية والحرفية لكل الحرفيين في المنطقة؛ بل لقد ابتدعت أشكالاً جديدة لنوعيات الحرف وزخرفياتها الجمالية، وعطائها الممتد إلى الجذور في ثقافتنا الشعبية.

ولسنا نستطيع أن تغفل في مسيرة الحرف الشعبية أثر اكتشاف النار، أو أثر اكتشاف الصبغة والألوان، ولا أثر اكتشاف المعادن الثمينة، ولا أثر دخول الثقافات الأخرى والمعتقدات الأخرى، ومواجهتها إما رفضاً وإما قبولاً في تطوير هذه الحرف ورموزها الجمالية الدالة ثقافياً على التطور الحضاري لكل شعب عربي على حدة، وعلى الالتقاء عند المعنى الإسلامي العربي آخر الأمر في عطاء متماثل ومتشابه ومتقارب إلى حد كبير بشكل يحدد منظومة واحدة بين هذه الأنماط صاحبة الثقافات والحضارات العريقة التي دخلت الإسلام بعد المد العربي الإسلامي القادم من الجزيرة، الذي ربطها كلها بمنظومة ثقافية واحدة هي المنظومة الإسلامية الدينية، العربية الثقافة واللغة، الوراثة لكل ثقافات المنطقة وحضاراتها السابقة في كل منطقة دخلت دنيا الإسلام الدين، والعربية اللغة، والوحدة الهدف، والوحدة المواجهة مع القوى الطامعة فيها، والوحدة الآلام والمعاناة من الثقلات السياسية الغاشمة التي مرت بها.

لغة الحرفيين هذه هي التي فرضت ثقافة كل إقليم وحدها، ثم فرضت لغة كل المنطقة معاً في عطاء حرفي فني متكامل يعبر لا عن الفرد ولكن عن حس المجموع وعلاقة الأفراد فيه بالمعنى المتوارث والعطاء المستمر؛ لغة الحرفيين هذه هي التي ربطت العالم العربي الإسلامي ببعضه ببعض في الحرف المتشابهة العطاء بين مصر والشام والعراق، وهي التي ربطت المفاهيم عند الحرفيين أنفسهم في العلاقات التي تربطهم بعضهم ببعض والتي تربطهم بالمعنى العام لإخوتهم في المنطقة، ولوجودهم الندال والبارز في كل إنجازات المنطقة.

هؤلاء الحرفيون هم الذين أنجزوا كل المعطيات التي تعثر بها كآثار باقية في الحضارة الفرعونية والبابلية والآشورية والفينيقية، وفي كل العطاءات الأثرية للمنطقة كلها، سواء في البناء أو في الأثاث أو في الزخارف، أو في الأدوات أو في الأسلحة أو في التصوير والنحت. ولكن الآثار شيء وجد وبقي وتوقف، أما العطاء الحرفي - أو ما نسميه بالحرف التقليدية -

فقد ظل في أعماق الحرفيين يعطى من جيل إلى جيل ما يعنى استمرار الحياة والثقافة لأبناء الشعب الحقيقيين الذين يبعثون هذه الحرف، والذين يعيشون عطاءات هذه الحرف في حياتهم اليومية.

ارتبط هؤلاء جميعاً وفي كل البلاد العربية بلا استثناء باللغة العربية الفصحى؛ فهي لغة القرآن الذي ينلى كل يوم أكثر من مرة، وهي لغة الصلوات التي يمارسونها جميعاً بلا استثناء وفي كل البلاد العربية جميعاً في الصلوات الخمس، وهي لغة الخطاب الديني الذي يسمعون من الوعاظ ورجال الدين جيلاً بعد جيل، وهي لغة الأوراد والأذكار التي يرددونها ويرقصون حولها تقديساً للرموز التقديسية الإسلامية المرتبطة بحرفهم من طرق صوفية، أو من رعاية من الأولياء الصالحين.

فاللغة العربية - حتى وإن لم يفهموا كل لفظ فيها - هي لغة لقائهم وغنائهم وتهجدهم وتسبيحاتهم، التي ترتبط بلا شك بكل العطاء العقائدي الحرفي القديم المتوارث، والحس في وجدانهم أبداً وكان الحرفيون على اتصال دائم لا ينقطع؛ فكان لكل حرفة شيخ يربط حرفته ورجال حرفته في موطنه بأمثاله من الحرفيين في كل الوطن العربي، ومن هذه اللغة المشتركة خلق التجار لغتهم المشتركة التي تربط بين المغرب والمشرق، وبين الشمال والجنوب، وبين لغة الحرفيين المشتركة، وبين لغتهم التي يتعاملون بها مع كل الحرفيين في كل مكان، من الوطن العربي الإسلامي المشترك.. ولم يكن هؤلاء الحرفيون وهم مرتبطون بالإسلام ديناً وبالقرآن قاموساً، وبالعربية - عربية القرآن - لغة، لم يكن هؤلاء يستطيعون، رغم بعدهم عن مصادر اللغة، كاستعمال وإبداع، الانفصال عن اللغة العربية الأم أبداً.

ومن هنا خلق هؤلاء الحرفيون هؤلاء التجار تلك اللغة التي تربط بعامياتهم المختلفة والمشتركة في آن، وبين الاستعمال اليومي للغة وما يطرأ عليها من تعبيرات بحكم الاحتكاك الدائم بالغير.. أياً كان هذا الغير - وبين حاجتهم لأن تعبر اللغة عنهم وعن احتياجاتهم المشتركة، وأن تعبر أيضاً عن إحساسهم ووجودهم الوجداني المتقارب والمشارك طبعاً.

ورغم أن كل حرفة قد خلقت لها لغتها الخاصة التي لا هي فصحى ولا هي عامية، وإنما هي مصطلحات مهنية مشتركة على طول التعامل الحرفي بين الدول العربية، وعلى طول

تعاملها بينها وبين البلاد التي تحتك بها حرفياً وتجارياً كاللغة (البونية) التي أصبحت لغة البحارة من الشغور العربية إلى الشغور الأوروبية، والشغور الآسيوية فإن الارتباط الحسي اللغوي الدائم، والوجود المتكرر للغة القرآن فرضت نفسها ووجودها على حياة هؤلاء الحرفيين العلمية والوجدانية أيضاً.

وقد حدث أن الحرفيين على طول المنطقة العربية لا علاقة لهم بالحكم النافذ نهايات العصر العباسي وحتى عصور الولايات، فلهم العمل، وللوفدين الحكم والحرب وإتخاذ القرارات المهمة في حياتهم وحياة أمتهم، وظلوا دائماً على الهامش؛ هم يعملون وينتجون ويزودون هذه الأمة بمقومات حياتها، وتجاريتها وثروتها وهم أنفسهم لا دور لهم إلا العمل.

ولم يجد الحرفيون أنفسهم، ولا قضاياهم ومشاكلهم، ولا أمالهم وآلامهم، فيما قدمه العالم العربي طوال العصر الأموي والعباسي، والعصر العباسي الثاني من شعر ونثر وإنتاج قولى بالفصحى التي أصبحت رغم كل الارتباط بلغة القرآن بعيدة، بعيدة، حيث إن المعبرين بها، يعيدون بعيدون عن الإحساس بهم، ومن هنا خلقت لغتهم هم التي يتفاهمون بها من المحيط إلى الخليج مع أضرابهم وأمثالهم من أصحاب الحرف. ومع التجار الذين يتعاملون مع هذا المزيج الغريب من الحرفيين من المغرب إلى مصر إلى الشام، ولكن عطاءهم الفني هو صلب بضاعة هؤلاء التجار، ومحور وجودهم وثروتهم..

وكان لابد لهذه الحرفيات المؤثرة والفعالة أن تحدد لها لغة لا تتعامل بها مع أبناء كل حرفة وحدها، وإنما التي تجمع كل هذه الحرفة فتعامل بها وجودها الكلي كمجتمع قائم ومتماسك وموجود في كل الوطن العربي الإسلامي.. ومن هنا خلقت اللغة الثالثة.

منذ البدء وهذه اللغة تأخذ من الفصحى، وتأخذ من كل العاميات في الوطن العربي لتخلق اللغة المشتركة بين أصحاب الحرف والتجار بعيداً عن لغة السادة والحكام وأصحاب الابتزاز لكل عمل قولى ليكون في خدمتهم وفي خدمة وجودهم وما يريدون من تعال على الأحداث والتاريخ.

من هنا خلقت لغة الأدب الشعبي، لغة الحرفيين والتجار، والمرتبطة جذرياً بلغة القرآن. الأداة الدينية للأذكار والاستماع الدائم للمواعظ وخطب الجمعة، وندروس العلماء. وبهذه اللغة عبر الحرفيون والتجار عن أنفسهم بعيداً عن شعر المناسبات والمذائح وكلام الحكام، وكتابات الحكام، وقوالب يرتضيها المجتمع الحاكم للحياة الأدبية على مر العصور، بين رجال الدين، ورجال السلطة ورجال التسول - بالكلمة المنظومة أو

المقعد، الكلمة هنا - وعندهم، تعبير عنهم، وعن معاناتهم وعن دورهم الذى نسيه كل أصحاب الكلام بالفصحى، والمرتبطين بالدولة، والقيادة، والخلافة، وأمجاد العظماء من الحكام أصحاب العطاء والسلطة - هؤلاء أناس لا علاقة لهم بالسلطة ولا بعطاء السلطة وهم يعيشون الحرفة، ويعبرون بها عن كل موروثهم الثقافى، والكلمة لا بد أن تعبر عنهم.

ومن هنا، ومن غياب الأدب الرسمى الذى يعبر عن الناس، خلق التعبير الشعبى الخلاق، وخلقت لغته الثالثة، التى لا هى فصيحى ولا هى عامية، إنما هى مزيج مشترك بين فداة الفصحى وطلاقة العامية.

وهذه اللغة، لغة الحرفيين والتجار، كانت اللغة التى كتبت بها كل الأعمال الشعبية التى فهمها الكل من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب. وتغنوا بها وعاشوا عطاءها الفنى.. هى لغة تعبير عن وحدة الحرفيين والتجار فى كل مكان من العالم العربى، يتفاهمون بها وينجزون أمورهم رغم بعد العراق عن المغرب واليمن، فهى لغة عربية مشتركة، ولكنها لغة عربية تجمع كل المصطلحات الحرفية، وكل الخصوصيات العامية، فى مزيج خلقه التعامل وخلقته الحياة، وخلقته الاستمرار والإصرار.

وفى هذه اللغة لم يعد لأحد خصوصية، لا العراقى ولا المغربى ولا الشامى ولا اليمنى، الكل يفهم والكل يقرأ والكل يبدع.

وهذه هى اللغة الثالثة التى كتبت بها كل كنوز الإبداع الشعبى العربى، من السير الشعبية، إلى الحكايات الشعبية، إلى ألف ليلة وليلة، وغيرها من المجموعات الشعبية التى امتلأ بها التراث الشعبى العربى، بعضها عرف، وبعضه سيعرف بعد حين من الإصغاء والتحقيق والدرس.

وكما كانت هذه اللغة الشعبية الثالثة تعبر عن الحرفيين والتجار والأبناء الحقيقيين العاملين والمنتجين فى هذه الأقطار، فقد حملت أيضاً كل الحقيقة للنفس الشعبية طوال فترات تاريخية متلاحقة مرت بالأمة الإسلامية، وكان طحنها هم هؤلاء الناس البسطاء الحرفيون الذين يواصلون المواكبة الدائمة بين التاريخ والمعاصرة.

وغنت الرماية فى كل البلاد العربية - من مشرقها إلى مغربها - حكايات مرتبطة بالأسطوتاريخ، ومرتبطة بالتطور الفنى العالى لها، من البحث عن الإنسان فى عنصرة، إلى البحث عن المرأة فى ذات الهممة، إلى البحث عن الحقيقة فى سيف بن ذى يزن، إلى البحث عن المعنى فى الزير سالم، إلى البحث عن الخلاص فى على الزبيق.

كلها تمرد وكلها حساسية، وكلها رؤية للغد، لم يعبر عنها أدب الشعر الذى يحلو لأصحابه أن يتغنوا بأبياتة الحكمة فى كل مناسبة، ولا أدب النثر الذى ولى وانقضى مع انقضاء وظيفته فى دنيا أصحاب الرسميات وأدب الرسائل والمقامات.

هذه اللغة الثالثة - التى هى من نبض الشارع وروى الحرفيين والتجار - أنتجت الأدب الشعبى وعلى قمته ألف ليلة وليلة التى علمت أوروبا أدب الواقع، وأدب الحديث عند الحرفيين، وأدب الناس حيث هم ناس.

هذه اللغة الثالثة صانت العربية على طول العصور؛ لأنها كانت عربية اللغة، عربية الإعراب، رغم ما مازجت فيه من عاميات المنطقة كلها، ومن عاميات الخصوصيات الحرفية، ولكنها ربطت الشعب العربى الإسلامى قرونًا عديدة، رغم كل الضغوط، وكل المؤامرات.

اللغة الثالثة إذن هى اللغة الشعبية، التى لا هى فصيحى ولا هى عامية محلية ضيقة، وكانت لغة الفن والإبداع، ولغة العطاء الشعبى لكل القيم والمثل، وأفرزت من الأعمال الأدبية ما لم تفرزه الفصحى رغم كل فرسانها أبدأ، وما لم تفرزه العامية رغم صدقها المحلى أبدأ.

فهى لغة جمعت ولن تفرق، وصانت الوجود العربى والإسلامى قرونًا طويلة، وهى تحتاج إلى كثير من الاعتبار والتوقير، وكثير من الفهم والدراسة والبحث.

وحين جاء الاحتلال العثمانى، ليزيل اللغة العربية بإحلال اللغة التركية، ول يأخذ كل قوى الحرفيين إلى الأستانة، كان منطقيًا تمامًا مع نفسه، فمع ضياع العربية، وضياع الحرفيين يحقق لنفسه إزالة الوجود الثقافى والقومى لهذه المنطقة، ولكن الزمن يزيل المخططات أياً كانت رديلة أو غير رديلة، ولكنها تقاوم الأصالة والزمن معًا.



في تأبين .. عبد الحميد توفيق زكي

د. سمحة الخولى

إنه لأمر شاق على نفسى أن أتحدث فى تأبين صديق عرفته منذ خمسة عقود... لمست فيها جميعاً طموحه وحيويته التى لا تفتقر، وسعيه الدائب لتحقيق حلم مجهول، كان يتمثله لمستقبل الموسيقى فى مصر، وهو حلم ظل طوال حياته يكافح له بالتعلم والتدريس والكتابة والعزف والتلحين، وفى كل مجالات العمل الموسيقى.

حليم الضبع (وكانت من موسيقى شويان)، والقطعة التى عزفتها أنا (وكانت من موسيقى ليست)، وحصلت أنا وحليم الضبع على الجائزة بالمشاركة، كما حصل حسين فاضل على جائزة الناي.... واكتشفت يومها ونحن فى الأوبرا أن القوة المحركة وراء هذه التجربة الجميلة - تجربة مسابقة العزف للشباب - كان موسيقياً شاباً يمثل حماساً ويختلف كثيراً عن بقية مفتشى الموسيقى بوزارة المعارف حينئذ، وهم الذين عرف عنهم بعدهم عن الجوانب العملية لفنون الموسيقى وقلة اهتمامهم بتحفيز الشباب أو توجيه طاقاته. ولفت نظرى أن صاحب فكرة المسابقة والقائم على تنفيذها - الأستاذ عبد الحميد توفيق زكي - اتخذ خطوة لها قيمتها وهى الجمع - على قدم المساواة - بين العزف على الآلات الغربية والشرقية، فى فترة

اسمحوا لى أن أروى لكم كيف تعرفت عليه للمرة الأولى فى الأربعينيات، فهى قصة طريفة لها مغزاها: أعلنت وزارة المعارف - لأول مرة فى تاريخها - عن مسابقة هى العزف على البيانو وعلى آلات شرقية كان بينها الناي، وكان هذا شيئاً رائعاً ومثيراً لنا نحن الطلبة والشباب المتوثبين لبلوغ التفوق فى الموسيقى والباحثين عن سعادة التعبير عن الذات بالموسيقى... وبالطبع، سارعت كغيرى من العازفين للاشتراك فى المسابقة. وكان من بينهم شاب أسمر من الصعيد، علمت أنه كان وقتها طالباً فى كلية الزراعة وهو حليم الضبع، الذى أصبح فيما بعد واحداً من مشاهير المؤلفين المغتربين، وحقق مكانة دولية بعد نزوحه لأمريكا. واشترك فى مسابقة الناي حسين فاضل. ولازلت أذكر بوضوح تام، والقطعة التى عزفها

لحماسه فى متابعة أنشطة الموسيقى وحفلاتها التى تذخر بها القاهرة الآن، حتى فى سلواته الأخيرة، وكانت الكلمات التى يقدمها فى حديث إذاعى له/ تشجيعاً لواحد من هؤلاء الموسيقيين الشبان/ ذات تأثير اجتماعى وإنسانى بعيد فى تثبيت أقدامهم على الطريق الشاق؛ طريق الإخلاص للموسيقى الفنية الرفيعة - بكل صورها - والبعد عن الابتذال والسوقية، (وهو اختيار قاس فى عصرنا، يحتاج حقاً لمن يذكى همة الشباب ويقوى قلوبهم). ولم يكن اهتمامه بخطوات المغنيين والمغنيات والعازفين والعازفات أعظم من اهتمامه بالمؤلفين الموسيقيين الجدد؛ فقد أوتى من سعة الأفق والبصيرة ما عاونه على تتبع إبداعاتهم وإدراك قيمتها، مهما بدت عويصة أو صعبة على المستوى العام للتذوق الموسيقى، فقد كان يدرك تماماً مشقة إثبات الذات للمبدعين الموسيقيين الجدد، فى عالم يضج بالطرب والسطحية التى تقدم للجمهور على أنها هى الموسيقى المصرية الحقيقية!

والجانب الآخر الذى أقدره وأحترمه كثيراً فى شخصية عبدالحميد توفيق زكى هو جهوده المتعاقبة فى السلوات الأخيرة، التى توفر فيها على إصدار مجموعة من الكتب عن الموسيقى المصرية وأعلامها، سدت - بطريقتها الخاصة - فراغاً فى الحياة الموسيقية، وهو فراغ ربما لم يكن هناك من يستطيع أن يملأه غيره هو بذاكرته العجيبة التى يستحضر بها أسماء وتفصيل وقرايات وأنساباً ليست معروفة للكثيرين. وجاءت كتبه هذه - بدءاً من «إرهاصات المسرح الغنائى فى ٧٠٠ عام»، إلى «المعاصرون من رواد الموسيقى العربية»، وأجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، والتذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية، وأخيراً وليس آخراً «أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة» (وهو الذى جمع فيه تراجم لعدد كبير من ملحنى مصر ومطربيها ومؤلفيها الموسيقيين وعلمائها والمشتغلين بالتربية الموسيقية) - فنقول كانت كتبه هذه خطوة مهمة لإرساء أسس التأريخ العلمى للموسيقى المصرية، فكانت بداية لمرحلة تالية من التوثيق العلمى والتأريخى لتلك الشخصيات التى أضافت للموسيقى فى مصر، ولولا كتاباته عنها لتعذر على الباحثين فى المستقبل أن يجدوا منطلقاً يبدأون منه دراساتهم العلمية التى تفنن لها الحياة الموسيقية المصرية والمكتبة العربية.

رحم الله الصديق والفنان عبدالحميد توفيق زكى وجزاه عن الموسيقى كل خير وتغمده بواسع رحماته.

كان فيها الانبهار بالغرب سائداً فى أوساط كثيرة، فقد كان هذا شيئاً طريفاً له مغزاه فى الدلالة على اتساع أفق صاحب فكرة المسابقة، وشمول نظرتة، وإن كنا وقتها لم ندرك أهمية هذه النظرة، ولا أبعاد الهوة التى كانت تتمتع تدريجياً بين الفئتين الموسيقيين، اتساعاً غير صحى، تصاعد فى الصراع بين تيارى المحافظة والتجديد؛ وهكذا بدأت معرفتى بالصديق الأستاذ عبدالحميد توفيق زكى - وارتبطت بعض خطواته بحياتى العملية حتى قبل بدايتها... وظللت أرقب نشاطه المتزايد وحماسه الذى لا يكل لخدمة الموسيقى والشباب.

وفى تلك الفترة نفسها تقريباً كون عبدالحميد توفيق زكى فرقته الموسيقية المسماة «الأنغام الذهبية»، حين كان طالباً فى الجامعة، وانتخب لها مجموعة من أفضل شباب العازفين الهواة من طلبة الجامعة، وكان من بين أعضائها أسماء أصبحت الآن لأعلام وفطاحل من رجالات مصر فى مجالات تخصصهم العلمية الرفيعة. وكان لفرقة هذه دور واضح فى حفلات الجامعة، وفى تقديم الموسيقى الخفيفة فى الإذاعة، كما كانت تصاحب بعض المطربين الشبان ممن كان عبدالحميد يلحن لهم أغانيه، وهى أغاني لم يرضخ فيها للإطار التلحينى الدارج؛ بل أخذ فيها بقسط من تعدد التصويت والتوزيع الأركستراالى الشائق مما أضفى عليها طابعاً خاصاً ميزها عن كثير من الأغاني الدارجة.

ثم تيساعدت السلوات والسبل، ولكن حبل المودة ظل متصلاً، وظل هو يتابع كفاحه للارتفاع بالموسيقى وتعليمها وتذوقها ونشر المعرفة بها، وكان نشاطه بلا حدود، حيث امتد عبر قاعات الدرس - فى المدارس والجامعات وبعض معاهد أكاديمية الفنون - إلى تنظيم أنشطة الشباب الموسيقية وتحكيمها، إلى استديوهات الإذاعة وأحياناً التلفزيون. ولن أحدثكم هنا عن المواهب الغنائية التى عاون على تسليط الأنواء عليها، ولن أحدثكم عن عمله على رأس جمعية الملحنين، ولكنى أود أن أحدثكم عن جانبين من نشاطه، عرفتهما عن قرب وقدرتهما كثيراً؛ فقد كان لدى عبدالحميد توفيق زكى موهبة خاصة فى التعامل مع شباب الموسيقيين الناشئين، ولم يمنعه تقدم السن ولا تخاذل الصحة عن الحضور، شبه الدائم، لحفلاتهم ومتابعة أنشطتهم جيلاً بعد جيل من الموسيقيين الشبان الجادين. وعرف كيف يكسب ثقتهم وصداقتهم بما كان يملحه لهم من حذب ورعاية فى تتبع خطواتهم على طريق الموسيقى... وكثيراً ما كنت أعجب

عبد الحميد توفيق زكي

إبراهيم حلمي

من هو:

- * هو الأستاذ غير المتفرغ للتذوق الموسيقى بأكاديمية الفنون منذ عام ١٩٧٧ ، وزميل فخري بجامعة صول بلندن ، وبهيئة تدريس الموسيقى ببريطانيا .
- * درس في كلية متلوك بإنجلترا عام ١٩٥٦ .
- * عين مفتشاً عاماً للمعاهد الموسيقية الحرة بالإدارة العامة للموسيقى عام ١٩٤٥
- * مفتش عام النشاط الموسيقى بالتربية والتعليم عام ١٩٥٥ .
- * مقرر التربية الموسيقية بمحافظة القاهرة عام ١٩٧٤ .
- * مدير مركز الموهوبين عام ١٩٦٨ .
- * رئيس مجلس إدارة فرقة الفنون الشعبية عام ١٩٦٣ .
- * رئيس الجمعية المصرية للمؤلفين والملحنين ناشري الموسيقى .
- * عضو بالمجلس الأعلى للثقافة ولجنة الموسيقى منذ عام ١٩٨٢ حتى عام ١٩٨٤ .
- * عضو لجنة ثقافة الطفل عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٩٦ .
- * عضو لجنة الفنون الشعبية حتى عام ١٩٩٦ .

مؤلفاته :

- ٤ - القوالب الموسيقية والصنغ المشتركة بين الشرق والغرب .
- ٥ - أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية .
- ٦ - السيد درويش في عيد ميلاده المئوي .
- ٧ - أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة .

- ١ - المدخل للتذوق الموسيقى .
- ٢ - المسرح الغنائي في ٧ آلاف سنة .
- ٣ - رائدات التأليف الموسيقي المصري .

٨ - المعاصرون من رواد الموسيقى العربية .

٩ - التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية .

١٠ - بحث «أطفالنا والتراث» في الملتقى القومي الأول للفنون الشعبية .

١١ - بحث «عبدالله النديم بين الأدبانية والأدبية» .

ولسوف نقف عند مؤلفاته بنوع من التمهّل، مثل:

١ - المسرح الغنائى فى ٧ آلاف سنة

تعرض «عبدالحاميد توفيق زكى» إلى إرغاصات المسرح الغنائى العالمى عند المصريين القدماء منذ الدولة الوسطى وفقاً لما قال به ماسبيرو فى أواخر القرن التاسع عشر سابقاً بذلك نظيره عند اليونانيين^(١) .

تناول فى فصل مستقل «المسرح الغنائى الإيطالى» ، وظهر أول أوبرا فيه باسم «أردنشى» للشاعر الإيطالى «رينتشينى» يوم ٦ أكتوبر سنة ١٦٠٠ ، ثم تطور هذا الفن على يد «كلوديو مونتفيردى» ، ثم ظهور فن الأوبرا فى فرنسا وألمانيا من الباليه على يد «جان لولى» .

تعرض «عبدالحاميد توفيق زكى» إلى تطور الأوبرا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى فيينا على يد «جلوك» وفى ألمانيا على يد «موتزارت» ، ويبن تأثير «فاجنر» فى الدراما الموسيقية ، وكذلك «فردى» ، ومن ثم ظهور المدرسة الحديثة فى فن الأوبرا .

تناول «عبدالحاميد توفيق زكى» أوبرا «عابدة» التى ألقت خصيصاً لتعرض على دار الأوبرا المصرية التى افتتحت فى نوفمبر ١٨٦٩ ، ومثلت بها بعد عامين من الافتتاح ، وقد لخص فصول الأوبرا تلخيصاً سريعاً .

تعرض «عبدالحاميد توفيق زكى» إلى جذور وحاضر المسرح الغنائى العربى ومستقبله منذ آل نقاش ، ويعقوب صنوع ، ثم غزو الموسيقى للفرق المسرحية فى الشام ومصر على يد سلامة حجازى وعبد الحامولى فى أواخر القرن التاسع عشر .

يتعرض فى كتابه إلى العصر الذهبى للمسرح الغنائى المصرى منذ عام ١٩١٨ حتى عام ١٩٢٧ بفرق: أولا عكاشة ومليحة المهدي والريحانى والكمار وداد حسنى والخلعى وصفر

على وإبراهيم فوزى وسيد درويش ، ومحمود مراد بوصفه رائداً للمسرح الغنائى المدرسى .

لقد تعرض «عبدالحاميد توفيق زكى» فى كتابه هذا إلى كثير من الأعلام فى مجال المسرح الغنائى ، ولم يعتمد فى جمع المواد الخاصة بهم على مصادر مدونة فحسب ، ولكنه اعتمد إلى جانب ذلك على ذكريات الذين عاشروهم ، وهو منهج صعب يحتاج إلى التوثيق الذى يتجاوز الكتاب المخطوط أو المطبوع إلى المحفوظ من الألحان والأغاني بالإضافة إلى الأسطوانات التى كانت ضعيفة بالقياس إلى التسجيلات الصوتية الآن .

٢ - السيد درويش فى عيد ميلاده المئوى

بدأ «عبدالحاميد توفيق زكى» كتابه بمولد الفنان سيد درويش فى يوم الأربعاء ١٧ مارس ١٨٩٢ ، ويتعرض لحقيقة اسمه فيصر على أنه السيد درويش وليس سيد درويش وذلك بالرجوع إلى شهادة ميلاده وعقد زواجه ، ثم يتطرق إلى رحلته إلى القاهرة بعد سماع الشيخ سلامة حجازى له فى الإسكندرية ودعوته له للقدوم إلى القاهرة ، ليتبوأ ريادة المدرسة التعبيرية فى الموسيقى بعد تلحين مسرحية «فيروز شاه» لفرقة جورج أبيض . يتعرض «عبدالحاميد توفيق زكى» إلى علاقة السيد درويش بفرق الريحانى وعلى الكسار وعكاشة وعمر وصفى ، وكيف كان ينتقل بينهم من نجاح إلى نجاح ، ثم بعض العروض الناجحة كأوبريت شهرزاد والباروك^(٢) .

ويتعرض فى فصل مستقل إلى صورة السيد درويش فى عيون كل من الدكتور ثروت عكاشة والدكتور حسين فوزى والدكتور محمود الحفنى والدكتورة سمحة الخولى ومحمد عبدالوهاب ومحمد حسن الشجاعى من خلال لقاءات معهم أو فقرات من بعض ما نشر فى الجرائد بقلم توفيق الحكيم ويحيى حقى ، مع عرض لبعض أغانيه وبعض النوت الموسيقية لموسيقاه .

٣ - أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة

قسم «عبد الحاميد توفيق زكى» هذا الكتاب إلى خمسة أقسام: القسم الأول أسماء رواد المدرسة الغنائية المصرية التقليدية . مثل: الشيخ المصلوب - عبده الحامولى - إبراهيم القبانى - محمد عثمان - الشيخ أبو العلا محمد - إبراهيم شفيق - زكريا أحمد - مصطفى بك رضا - أم كلثوم - فؤاد محفوظ^(٣) .

القسم الثاني: أسماء رواد المدرسة الغنائية الحديثة. مثل: محمد القصبجي - محمود محمد صبح - أحمد صبرى النجريدى - عزت الجاهلى - رياض السنباطى - مدحت عاصم - فريد الأطرش وأسماهان - محمد فوزى - على إسماعيل خليل.

القسم الثالث: رواد المسرح الغنائى. مثل: الشيخ سلامة حجازى - محمود خطاب - داود حسنى - كامل الخلعى - منيرة المهدية - السيد درويش.

القسم الرابع: رواد الموسيقى المصرية المتطورة. مثل: محمد حسن الشجاعى - بهيجة صدقى - أبو بكر خيرت - إبراهيم حجاج - عبدالحليم نويرة - فؤاد الظاهرى.

القسم الخامس: رواد التريبة الموسيقية. مثل: صفر على - د. محمود الحفنى - د. حسين فوزى - محمود مراد.

الكتاب يتناول ٥٤ شخصية فنية مصرية، ممن رحلت عن عالم الموسيقى والغناء فى مصر عبر قرن ونصف للتعريف بها.

٤ - المعاصرون من رواد الموسيقى العربية

كان كتاب «أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة، بداية اهتمام من سلسلة «تاريخ المصريين»، التى وجهت كل اهتمامها نحو التاريخ السياسى والاجتماعى لمصر، حتى تقابل رئيس تحرير هذه السلسلة «د. عبدالعظيم رمضان، مع عبدالحميد توفيق زكى، فى محاضرة كان يلقيها عن الموسيقى «مدحت عاصم، فطلب منه أن يكتب للسلسلة هذا الكتاب.

ولما كان هذا الكتاب يتناول الزاحلين من أعلام الموسيقى، ولم يتسع المقام لكى يضمن كل أعلام الموسيقى العربية، لذا استكمل فى كتاب «المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، تأريخه لباقي الأعلام الموسيقيين.

قسم «عبدالحميد توفيق زكى، كتابه إلى عشرة فصول.

الفصل الأول عن رواد المدرسة التقليدية مثل: يوسف المنيلوى وصالح عبدالحى ومحمد عبدالمطلب وآخرين.^(٤)

والفصل الثانى عن المدرسة الغنائية الحديثة: مثل محمد عبد الوهاب وعبد الغنى السيد وكارم محمود وكمال الطويل وعبدالحليم حافظ وبلغ حمدى.

والفصل الثالث عن رواد الموسيقى المصرية المتطورة، مثل: رفعت جرانة وحليم الضبع والدكتورة عواطف عبدالكريم. والفصل الرابع عن هواة المؤلفين والنقاد، مثل: كامل الرمالى والدكتور طارق على حسن.

والفصل الخامس عن القادة، مثل: حسين جنيدي وطه ناجى وشعبان أبو السعد ويوسف السيسى.

أما الفصل السادس فعن رواد المسرح الغنائى بدءاً من آل نقاش حتى منار أبو هيف.

الفصل السابع عن الأسر الموسيقية مثل: آل العقاد، وذكى مراد والد ليلي مراد، وآل الحفناوى، وأسرة سمحة الخولى، وأسرة عطية شرارة، وأسرة الموجى، والرحبانية.

فى الفصل الثامن يتطرق «عبدالحميد توفيق زكى، إلى العازقين مثل سامى الشوا وأحمد فؤاد حسن وغيرهم.

ويغرد فى الفصل التاسع صفحات لعازفى الناي عبر ١٠٠ عام، مثل: جرجس سعد ومحمود عفت وغيرهم.

فى الفصل العاشر والأخير يتعرض لرواد التريبة الموسيقية مثل يحيى الليثى كامل وفؤاد لطفى الباروكى وبثينة فريد وعائشة صبرى.

ويلاحظ على أسلوب «عبدالحميد توفيق زكى، عند التأريخ لعلم من أعلام الموسيقى اهتمامه بأدق دقائق حياة هذا العلم، فهو حينما يتكلم عن فاطمة إبراهيم البلتاجى يضع بين قوسين اسم الشهرة (كوكب الشرق)، والمطرب «محمد فوزى، هو محمد فوزى حسين عبدالعال الحو، وداود حسنى، هو داود خضر حسنى، وكامل الخلعى، هو محمد كامل سليمان الخلعى، وسيد درويش، هو السيد درويش البحر، وجمال عبدالرحيم، هو محمد جمال عبدالرحيم محمد، ونجاة على، هى نجيبة على صيام، وكمال الطويل، هو كمال محمود زكى الطويل، وعبدالحليم حافظ، هو عبدالحليم على إسماعيل شبانة، وبلغ حمدى، هو بليغ عبدالحميد حمدى سعد الدين ورفعت جرانة، هو محمد رفعت ياقوت جرانة، ودولت أبيض، هى دولت قصبجى، ونجيب الريحانى، هو إلياس ريحانة، ومنار أبو هيف، هى منار محمد محفوظ.

وعندما يؤرخ «عبدالحميد توفيق زكى، لبعض الأعلام يأتى ببعض المعلومات من ذكرياته هو.

يقول مثلاً عن عبدالحليم حافظ:

فى تعريف مبسط يسهل فهمه على غير المتخصص فى الموسيقى.

وفى فصل كامل يتعرض للآلات الموسيقية العربية بالشرح، ثم فى فصل آخر يتناول تطور التخت العربى، والقوالب الموسيقية الغنائية العربية التقليدية كالتقصيد والموشح والموال والأزوجة والندور باعتباره قالباً مصرياً، ثم يتعرض للقوالب المصرية الحديثة فى أوائل القرن العشرين كالمونولوج والديالوج والندريالوج، ثم يتناول فى فصل كامل النشيد القومى باعتباره معبداً للشعور الوطنى منذ أيام الفراعنة فى عهد أحمس، حتى نشيد «قوم يا مصرى»، ونشيد «اسلمى يا مصر» لصفر على الذى ورّعه تلميذه «عبدالحميد توفيق زكى» بنفسه، فضلاً عن قيامه بتلحين نشيد ثورة سنة ١٩٣٥ الذى ألفه الأديب (عباس محمود العقاد) ومطلعه:

قد رفعنا العلم للعلا والغدا فى عنان السماء
حى أرض الهرم حى مهد الهدى حى أم البقاء
٦ - بحث «أطفالنا والتراث على طريق الموسيقى الشعبية فى مصر والخارج»

قدم «عبدالحميد توفيق زكى» بحثه هذا فى الملتقى القومى الأول الذى نظمته لجنة الفنون الشعبية فى الفترة من ١٧-٢٢ ديسمبر عام ١٩٩٤ بصفته عضواً فى اللجنة.

وقد توصل «عبدالحميد توفيق زكى» فى هذا البحث إلى ارتباط الفن الشعبى ارتباطاً وثيقاً بدورة حياة الإنسان منذ ميلاده، وأن الرقصات العربية وألعاب الطفل بصفة عامة ما هى إلا نواة لرقص الطفل وألعابه ومرحه عن طريق الفن الشعبى.

٧ - بحث «عبدالله النديم بين الأدبانية والأدبية»
قدم «عبدالحميد توفيق زكى» هذا البحث فى ندوة «الاحتفال بذكرى مرور مئة عام على وفاة عبدالله النديم» - للجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة - التى أقيمت فى الفترة من ٢٧ مايو إلى ٢٩ مايو ١٩٩٥.

فى هذا البحث يعرف «عبدالحميد توفيق زكى» الأدبانية - عند «تيمور» وك مفهوم «عبدالله النديم» - فهم طائفة من الفنانين الشحاذين الذين يستجدون الناس.

«مال عبدالحليم شبانة إلى الغناء، ورغب فى التحول إليه، وكان يحاول دائماً أن يعيش فى محيط الغناء عازفاً أو منشداً مع المطربين، حتى إذا ما حانت الفرصة للغناء مع فرقة الأنغام الذهبية التى كان عازفاً بها على آلة الأبوا إذ غاب بطل الفرقة المطرب القدير «كارم محمود» عن إذاعة على الهواء مباشرة فاضطر رئيسها «عبدالحميد توفيق زكى» أن يدعو «عبدالحليم شبانة» لسرعة عمل تجرية «بروفة» على الغنائية التى كان سيغنيها «كارم محمود» وفعلاً كانت فرصة عمره، إذ أدى الغنائية بكل اقتدار وتمكن، ولعلها المرة الوحيدة التى غنى فيها «عبدالحليم» باسم «عبدالحليم شبانة»، وكان الإذاعى الراحل «حافظ عبد الوهاب» يشغل وقتئذ منصب مراقب عام الموسيقى والغناء بالإذاعة المصرية، واستمع إليه وأعجب بغنائه واحتضنه ووافق على أن يكون اسم المطرب الجديد «عبدالحليم حافظ».

ويشير عبدالحميد توفيق زكى إلى تلك الغنائيات التى لحنها له للمطرب «عبدالحليم حافظ» - مثل: قصيدة «الأصيل الذهبى» من شعر «عبد الرحمن الخميسى» بمصاحبة أوركسترا القاهرة السيمفونى.

٥ - كتاب «التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية»

يتعرض «عبدالحميد توفيق زكى» فى هذا الكتاب إلى عناصر الموسيقى الأربعة: الإيقاع، واللحن أو الميلودى، والهارمونية أو التوافق الموسيقى، والمطابع الصوتى^(٥).

فالإيقاع الموسيقى هو تدفق اللحن وتوجيه وفق تركيب خاص للبرائه القوية والضعيفة ولعلاماته فى مددها الزمنية.

واللحن أو الميلودى هو قيمة كبيرة تدرك بالحنس والتدريب الشاق المتواصل، وهو أبعد من إدراك النغم والإيقاع.

أما الهارمونية، فهى علم دراسة مركبات الصوت وعلاقتها ببعضها فى انسجام.

أما المطابع الصوتى فهو كاللون فى فن التصوير.

ويتناول «عبدالحميد توفيق زكى» النسيج الموسيقى، وكذلك البناء الموسيقى كالاقتناحية والسيمفونية والغانازيا والسرينات أو السرينات والكونسرتو والمنتالية أو المتابعة والكودا والمارش

ويتقديم هذا النوع من الأداء الزجلى دلال «عبدالحاميد توفيق زكى» على أهمية هذا اللون من الفن الذى اعتاد الناس أن ينظروا إليه باستخفاف واستهانة، ولكنه فى الحقيقة عند «عبدالحاميد توفيق زكى» يعد صورة صادقة لما تنطوى عليه جوانح الشعب المصرى.

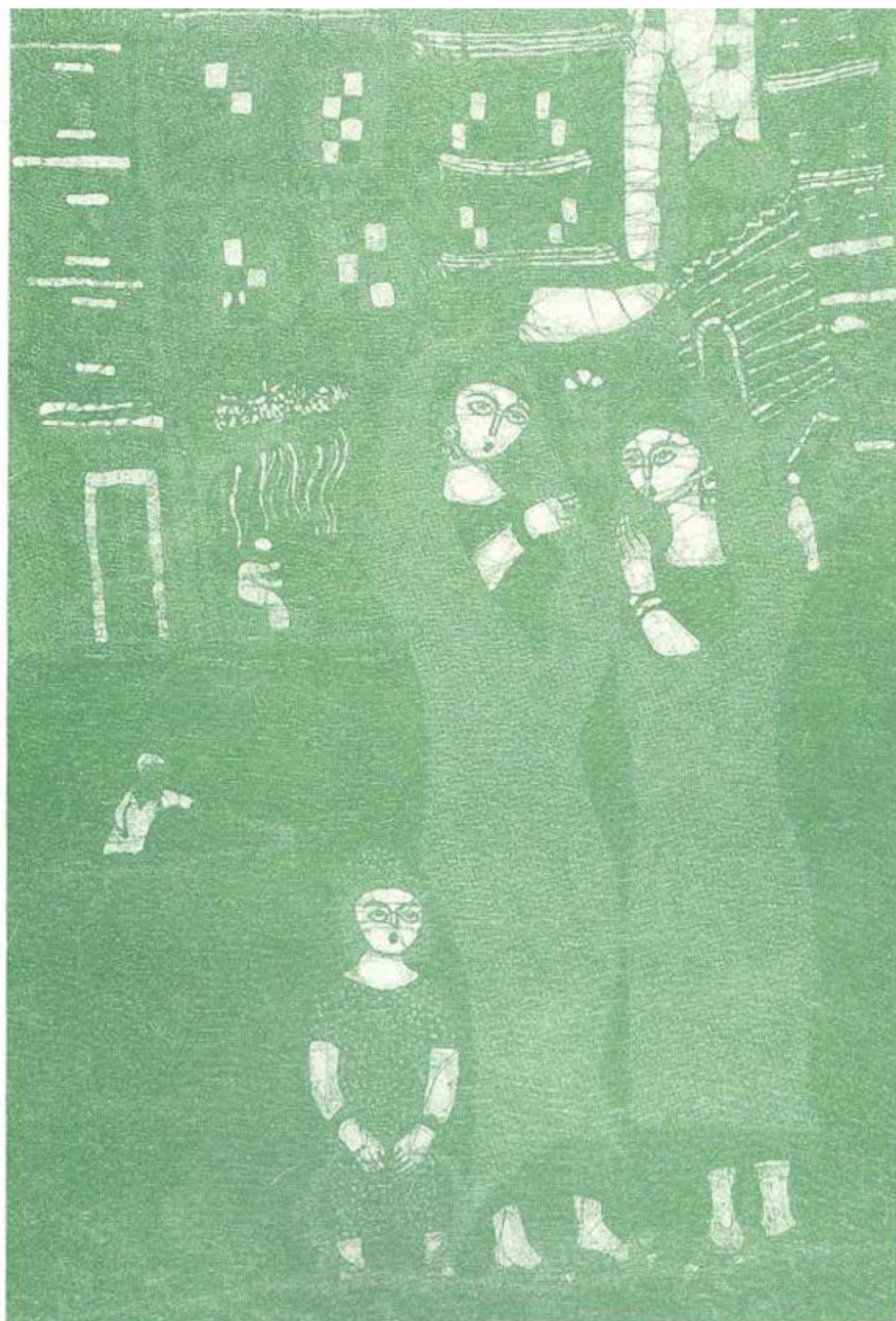
وستعرض «عبدالحاميد توفيق زكى» موقف «النديم» من هؤلاء الأدبانية الذين التقى بهم فيم مولد السيد البدوى، وكيف قارعهم وناظرهم بالزجل المشهور:

انعم بقرشك يا جندى وأكسنا أمال يا أفندى
إلا أنا وحياتك عندي بقالى شهرين طوال جوعان

المراجع

- (١) عبدالحاميد توفيق زكى: المسرح الغنائى فى ٧ آلاف سنة، سلسلة المكتبة الثقافية، رقم (٤٤٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
- (٢) عبدالحاميد توفيق زكى: السيد درويش فى عيد ميلاده المئوى، سلسلة كتاب أكتوبر، دار المعارف، ١٩٩٢.
- (٣) عبدالحاميد توفيق زكى: أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة، سلسلة تاريخ المصريين، رقم (٣٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- (٤) عبدالحاميد توفيق زكى: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، سلسلة تاريخ المصريين، رقم (٦٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- (٥) عبدالحاميد توفيق زكى: التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية، سلسلة تاريخ المصريين، رقم (٨٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.





الأدب الشعبي الجزائري

أشعار شعبية في مخطوط «الملك المشحون بالمعرب والملحون»
للشيخ عبدالرحمن بن محمد التلمساني ١٩٠٥

د. إبراهيم أحمد شعلان

بين يدي النص

هذه الأشعار هي جزء من مخطوط نادر بعنوان «الملك المشحون بالمعرب والملحون»، كتبه مؤلفه بخطه، وكان أستاذًا في سلك التعليم. ونحن نقول التعليم جوازًا؛ ذلك أنه لم يكن هناك تعليم بالمعنى المعروف، ويكفي أن نقول إنه كانت هناك ثلاث مدارس أو أربع على مستوى الجزائر كلها إحداها في وهران، والثانية في تلمسان، وهي التي عمل فيها صاحب هذا المخطوط، والثالثة في الجزائر والرابعة في قسنطينة. والمخطوط مدرسي يقدم مادة لتلاميذ المدرسة في صف السنة الثالثة والرابعة متوسط. وقد التزم مؤلفه بتعليمات آخر البرامج - على حد قول المؤلف - ومن ثم فإن هذه الأشعار تدخل ضمن المواد التي تدرس في مدرسة تلمسان. أما المواد المصاحبة لهذه الأشعار في الكتاب، فهي عن العادات والتقاليد الجزائرية في تلك الفترة مع بعض نتف من التاريخ الإسلامي والأشعار العربية والحكايات والنوادر القديمة، ولعل أهم ما في الكتاب بجانب هذه الأشعار تلك النصوص التي ترصد العادات والتقاليد الجزائرية وهي التي ستكون محور دراسة أخرى مع نشر النص بمشيئة الله.

أما عن الأشعار، فقد ألفها قدور وإد محمد البرجى - كما هو مسجل في النص - ستة أثنيتين وخمسين ومائتين وألف هجرية وسجلها التلمساني قبل ١٩٠٥ م. معنى ذلك أن هذه الأشعار أو كما يطلق عليها في الجزائر - الأشعار الملحونة - بقيت شائعة بين الجماهير وحتى بين المثقفين حتى هذا التاريخ، ويبدو أن الشاعر قدور ولد محمد يستحوذ على حضور واضح بين الناس حتى هذه الأيام.

وهذه الأشعار تقع في ستة وثمانين بيتاً، قسمها المؤلف - التلمساني - إلى ثلاث مجموعات، كل مجموعة تنتمي إلى قصيدة، ولكن تجمعها كلها وحدة المناسبة. فقد ارتبطت الأشعار بظروف الشاعر الخاصة، حيث إنه كان أحد قواد الأمير عبدالقادر في صراعه مع الفرنسيين، ثم غضب عليه لوشاية فعزله الأمير وسجنه وصحبته معه مسجوناً أينما حل. وعندما أحس الشاعر مدى الظلم والمهانة والاضطهاد هاجت قريحته بهذه الأبيات التي يعبر فيها عن سوء حظه؛ وظلم الأمير عبدالقادر له دون ذنب جناه، وعن تغير الأحوال وغدر الزمن. ويبدو أن وقع هذا الحادث كان عنيفاً على نفسية الشاعر حتى أن شاعريته لم تستخرج كل ما لديها من طاقة مكبوتة دفعة واحدة في قصيدة واحدة، ولكنها كانت تنزج بالألم والإحساس بالظلم كلما استثارته أحداث مشابهة واستنفرت مشاعره مشاهد حياته، فكان يعود إلى موضوع سجنه. ونحن نجد ذلك في مقدمة المجموعة الثالثة من الأشعار وفيها «كان قدور ولد محمد - شاف واحد الساف مربوط في قفص شفه وتفكر روحه ثانی ومثل نفسه بالساف في السجن ويدا يقول....».

وقد ذاعت أشعار الشاعر بين الناس أو كما يقول التلمساني «كلامه يبغوه الناس على خاطر ماشى واعر ومعننة كبيرة. كل بيت من كلامه رجعت مثال صاروا الناس يقولوا كمقال ولد محمد ويذكروا بيت من شعره». ويقول التلمساني في مكان آخر إن أحد مرافقي الأمير عبدالقادر أخذ يردد على أسماع الأمير بعض أبيات قدور فسأله الأمير عن صاحبها، وعندما علم أنها من أشعار قدور قال الأمير «بركة، بركة ولد محمد كان رجل والى وأنا ما عرفت قدره».

معنى ذلك أن شعر قدور يمتاز بالوضوح والعمق والانتشار بين الناس أي أصبح شعبياً، وأن الأمير عبدالقادر أحس

مصادفة بأنه قد ظلم قدور وأبدى أسفه على ما بدر منه، وأن هذه الشعبية قد فرضت نفسها على الجميع حتى الأمير عبدالقادر، على أن الحضور الشعبي لهذه الأشعار لم يقتصر على زمن الشاعر، أو حتى زمن التلمساني، بعده بأكثر من خمسة وسبعين عاماً، ولكنها تسجل حضوراً حتى هذه الأيام؛ فقد سمعت في البرنامج التليفزيوني «الغاز» الذي أذيع في ١٩٨٥/٥/١ في التليفزيون الجزائري - سمعت أحد المتسابقين يقول إن الأشعار التي قيلت في البرنامج لمحمد بن قدور، وقد رد معد البرنامج ومقدمه بالتلفي وأضاف أن محمد بن قدور هذا من شعراء البدو علماً بأنني لم أجد مطبوعاً له طوال سنوات وجودي في الجزائر. وإن دل ذلك على شيء، فإنما يدل على الحضور الشعري على المستوى الشعبي حتى هذه الأيام، وإن لم تنشر المطابع شيئاً من هذه الأشعار.

وبناءً على ذلك قد يتساءل المرء لماذا بقيت هذه الأشعار ومازالت تفرض وجودها جماهيرياً حتى اليوم؟ ولا شك أننا قد نجد الإجابة في السطور السابقة ولكنني أضيف إلى ذلك تجربة لمستها بنفسى؛ فبينما كنت أتابع قراءتها مع أحد الزملاء في جامعة قسنطينة لاحظت أنه وقف طويلاً عند بعض الأبيات وأخذ يكررها بإعجاب وانبهار ومنها:

من كان يفك للسبع ولى خواف

طار الفكرون والعقاب الأرض نزل

ويمكن القول إن هذا الإعجاب قد يعكس روح الفروسية أو الغلوية أو حتى التعاسة التي تنتاب الناس عند انقلاب الأحوال، أو الذلل بعد العز، كما يردد القدماء. فقد لمست هذه الأشعار مواقع تحدث كثيراً في القطاعات العليا في المجتمع فتدهمهم كالزلازل، ويمكن اعتبار أن هذا المزاج هو امتداد للمزاج العربي العام منذ مئات السنين.

ومن ناحية أخرى، فإن هذا المعنى لا يقتصر على الجماهير الشعبية أو أنه ظاهرة لها صفة الخصوصية، ولكنه يمثل تياراً متدفقاً في الشعر الشعبي أو هو «موتيف»، فكرية محفوظة. إن صح التعبير. تستهوى الشعراء والجماهير فليس هناك فرق بين هذه الخواطر وأبيات الأحسن بركات التي يقول فيها:

اللى كان قبيل محرم صار أذليل

بدل البوس العز خيوط درياله

ولى يحوم على أوكار الطيور القتالا

خاف الصيدا من الضيق وأضحى اذليل

قوم الشعب جيشهم واسى^(١) حالا

والواضح أن أفكار هذه الأبيات لا تختلف عن أفكار البيت السابق وهى تسير فى اتجاه التحسر على انقلاب الأحوال والنذل بعد العز.

وإذا نظرنا إلى البيت السابق نجد المفردات: السبع، الفكرون، العقاب، الخوف، الذليل، العز، التيس، الضيق، القتال، الجور، المحرم. نجد أنها تعبر عن ثنائيات متقابلة أو متضادة وهى تمثل أفكاراً أساسية فى الأدب العربى القديم: شعره ونثره، ومن يتابع العقد الفريد - على سبيل المثال - يجد هذه الثنائيات تعبر عن نفسها وعن مزاج لا يهتم بالوسطية. وهكذا يمكن الادعاء بأن هذا اللون يستهوى المزاج العربى، ولنا فى أشعار المتنبى وحكمه دليل على وضوح هذا التيار، حتى قيل إن المتنبى هو شاعر العربية الأول. ومن ثم، يمكن اعتبار أن المزاج النفسى للشعب الجزائرى هو امتداد للمزاج العربى نفسياً واجتماعياً وجنسياً فضلاً عن التاريخ والجغرافيا.

ومن ناحية أخرى، فإن النظرة الأولى أو السريعة لهذه الأشعار تشير إلى أن هذه الأشعار مما يدخل فى باب الهجاء أو التعريض لأنها تنتهم صراحة الأمير عبدالقادر بالظلم وتشبهه بالراحبى أو الكلب أو البغل الذى يخاف من خياله أو الأرنب إلى آخر هذه التشبيهات، ولكننى أعتقد أن هذه الأشعار أدخل فى باب العتاب على الطريقة البدوية التى تعتمد على الصراحة والمكاشفة ولا تعرف «الدبلوماسية»، إن صح هذا التعبير. فقد دخل الشاعر السجن لوشاية، وبعد خروجه لم يستطع صاحب الحس المرهف والمشاعر الجياشة أو ينسى هذه الفترة السوداء فى حياته، تلك الفترة التى كانت تؤرقه فى نومه وصحوه فتظهر دفائن المرارة والتعاسة فتفيض الأحاسيس بأشعار وحكم منظومة.

ومن ناحية أخرى، فإن الأمير عبدالقادر، شأنه شأن القائد أو الحاكم، يرى الأمور من زاوية عامة تختلف ولا شك عن زاوية رؤية الأفراد أو الجماعات لها، وهنا قد تتضارب الأفكار والمعتقدات. والحاكم العاقل الذى يستطيع أن يوفق بين

مختلف الاتجاهات ويستوعبها ويتفاعل معها دون خسارة. ومع ذلك فالحاكم واقع لا محالة بين شقى الرعى فيتوزع محكومة بين طرفين أحدهما قادح والآخر مادح. وكذا الحال بالنسبة لمعاصريه من طائفة الأدباء، وفى هذا المجال فلدينا فريقان من شعراء الملحنين أحدهما مع الأمير عبدالقادر والآخر يعارضه.

أما الفريق الأول: فإنه يتغنى بشجاعة الأمير ويسجل انتصاراته ويعبر عن الإعجاب بشخصيته ومن هؤلاء الشاعر ابن عبدالله وابن الصحراء^(٢) والشاعر بلحميسى وكان صديقاً للأمير^(٣).

أما الفريق الثانى: فهم الذين اختلفوا مع الأمير لسبب أو لآخر وغضب عليهم، ومن هؤلاء الطاهر بن حواء الذى نظم قصيدة يستعطف فيها الأمير ويطلب عفوه^(٤) وقدر ولد محمد صاحب هذه الأشعار.

ومع أن قدور ولد محمد كان من الذين أضرخوا من الأمير عبدالقادر واختلفوا معه ودبح فيه قصائد الذم أو العتاب إلا أنه لم يتعرض بالغمز أو النقد لأعمال الأمير العامة، كما أنه لم يشك فى سلامة توجهاته السياسية والوطنية، ولم يطعن فى دوره فى المقاومة وجمع القبائل وتوحيدها، إلى غير ذلك من أعمال وطنية، ولكنه - فى هذه الأشعار - تحدث عن قضيته الخاصة التى ظلم فيها دون ذنب جناه لا لشيء إلا الواقعة من موتور.

ونحن نعتقد أن هذه نقطة مهمة لصالح الطرفين. فالخلاف الشخصى بصرف النظر عن مصدر الخطأ - لم يكن وسيلة للطعن فى التوجهات العامة، وهذه النقطة تعمل أكثر فى صالح الشاعر. وهذا ما يؤكد أن هذه الأشعار ليست هجاء أو تجريحاً أو سباباً أو خلطاً للأوراق العامة والخاصة، بقدر ما هى عتاب وتنقيس عن مشاعر الغضب المكبوتة ووسيلة للصالح والتضامن ونسيان الماضى.

تبرز أمام دارس هذه الأشعار مشكلتان:

الأولى: لهجة هذه الأشعار بدوية محلية مما يعوق معرفة المصطلحات ودلالة الكلمات ومعانيها فضلاً عن نطقها الصحيح وإمكانية معاشتها.

الثانية: قيلت هذه الأشعار في النصف الأول من القرن التاسع عشر وهذا الفارق الزمني قد باعد بين دلالات الكلمة ومعانيها وبين الظروف الحاضرة، وفضلاً عن ذلك فقد أسقط الزمن بعضاً من هذه المصطلحات وتغيرت بعض الاستعمالات.

وقد احتاج ذلك إلى مضاعفة الجهد في متابعة الحركات والوقوف على الظروف المحيطة بالشاعر في محاولة لسبر أغوار المعاني ودلالاتها، وقد أشار إلى صعوبة الأشعار البدوية عموماً أحد العلماء بقوله: «والحقيقة أن لهجة هذه القصائد البدوية هي من الصعوبة بحيث لا يعرفها إلا من مارسها طويلاً وعاش قريباً من بيئة الشاعر وتذوق أسلوب الناس بها في التعبير عن خواطرهم، وخاصة إذا لاحظنا تغير الحروف ونطقها وتغير الكلمات في صيغ تنفق والنطق المحلي الخاص»^(٥).

وإذا كان هذا هو الواقع بالنسبة للجزائري ابن البيئة فكيف يكون الأمر بالنسبة لتغير الجزائري، ولذلك فإن القارئ غير الجزائري في أشد الحاجة إلى كثرة الشروح ومعرفة التفاصيل ومعاشة النصوص والتفاعل مع مشاعر الشاعر وأحاسيسه ومعرفة محيطه الذي أفرزها.

وبشكل عام، فإن هذه الأشعار بليغة من حيث مطابقتها لمقتضى حال الشاعر ومقتضى حال الناس، أو كما يقول ابن خلدون: «إن البلاغة هي مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال»^(٦). فهذه الأشعار تبين أن الشاعر يملك قدراً كبيراً من المحصول اللغوي وإمكانات التعبير البلاغي من تشبيهات وأدوات تحسين لفظي داخلية لحشد الصور والمشاهد. كما يمتلك قدراً كبيراً من الخيال والمشاعر مما استهوى عواطف الناس فلعب على وتر المزاج النفسي ببراعة واستقطب تعاطفهم معه وساعد على انتشار هذه الأشعار وبقيائها لفترة طويلة.

وهذه الأدوات الفنية لا تخرج عما كان يستخدمه القدماء فهو من هذه الناحية نمطي تقليدي لم يخرج عن العباءة القديمة، ولذلك فإن المعاني تتكرر ولكن بصياغات مختلفة، وهنا تبرز أهمية الحصول اللغوي ليغطي على فقر الأفكار وتكرارها. وإن دل ذلك فإنما يدل على إعجاب لا شعوري عند الشاعر والجمهور بالماضي شكلاً وموضوعاً ولا يختلف الملحن عن الشعر الرسمي في هذا الاتجاه، وخاصة في تلك

الحقبة المتقدمة، وعلى الرغم من أنه قد لا يراعى القواعد النحوية أو اللغوية إلا أنه في التقييم النهائي فصيح المضمون والأفكار كما أن عباراته تتراوح بين الفصحى والعامية بل إنها تميل بشكل أفضل إلى الفصحى، وهي تعبر أصدق تعبير عن فصحي العصر الوسيط، ويقول أحد العلماء عن الشعر الملحن بالبوادي «فمصطلحها خاص وقاموسها مزيج من اللغة المتفاسحة ومن اللغة العامية أو من اللهجة الخاصة لأهل البادية»^(٧).

وبالنسبة للمضمون، فيمكن القول بأن هذه الأشعار أقرب إلى تغريد الطيور في أحزانها وأفراحها، ومع ذلك فهي مليئة بفصوص الحكم والمواعظ والأمثال والتشبيهات وهي كما قلنا وسائل بلاغية أقدر على الاقتراب من ذوق الجماعة والتفاعل مع مشاعرهم.

وعندما سجل مؤلف الكتاب هذه الأشعار قدمها كنموذج للشعر الشعبي الجزائري الشائع في منطقة الغرب الجزائري، وهذه الأشعار مما علق بذاكرة المؤلف وليست قصائد مكتملة فقد يورد المؤلف شطراً من بيت أو يترك فراغاً بين الأبيات وهو ينص على ذلك في تقديم الأبيات، ففي المجموعة الأولى من الأشعار يقول «من قصيدة للشيخ...» ويقدم المجموعة الثانية فيقول «هذه أبيات من قصيدة طويلة...» ويبدأ المجموعة الثالثة بقوله «من قصيدة كبيرة معتبرة عند الناس...».

وعموماً فإن هذه الأشعار يمكن أن تعطى صورة للحالة الأدبية في القرن التاسع عشر في الجزائر وتلقى ضوءاً على طبيعة اللغة العربية أسلوباً وأفكاراً في تلك الفترة، كما تعطى فكرة عن تصورات الناس ونمط الثقافة السائدة.

هذا والمخطوط عبارة عن نص شعري للشاعر قدور ولد محمد البرجي وعليه شروح للشيخ التلمساني، وعلى ذلك فقد اعتبرنا أن الشعر وشروح التلمساني يكونان النص، وكان على أن أقدم شروحاً أخرى لتقريب النص وشروحه إلى القارئ الجزائري وغير الجزائري. وأستطيع أن أقدر أن كل الشروح التي أضيفت هي نتيجة المعاشاة المباشرة للمجتمع الجزائري منذ ١٩٧٦ واتساع المعرفة النسبية باللهجة الشعبية الجزائرية ونتيجة اجتهاد أبنائي الطلبة وزملائي الأساتذة في جامعة قسنطينة وكذا رجل الشارع.

وقد لاحظت أن الجيل الحالي في الجزائر كان يجد صعوبة في معرفة المصطلحات فكان كل منهم يعود إلى أهله لتفسير نص أو توضيح أسلوب أو يذهب إلى البادية لاستجلاء تعبير. وهذا يدل على أن اللهجة الشعبية الجزائرية تشهد تحولاً سريعاً نحو اللهجات المشرقية وخاصة اللهجة المصرية واللغة العربية الفصحى، وأن اللهجة الشعبية الجزائرية الشائعة في هذه الأيام عبارة عن مزيج من الفصحى والشعبية المتطورة إلى العربية.

وأرجو وأنا أقدم هذه الأشعار أن يوفقني الله إلى تقديم حلقين آخرين من هذا الكتاب كتبهما التلمساني حول العادات والتقاليد الجزائرية، كما لا يعني في هذا المقام إلا أن أقدم خالص شكرى لكل من أسهم بتوضيح كلمة أو تفسير مصطلح.

النص من ٤٢ - ٥٣

القسم الثاني من الشعر الملحون

من قصيدة الشيخ قدور ولد محمد البرجى اللى قالها على الأمير الحاج عبد القادر:

عَيِّتْ صَابِرَ وَنَرَاعَى^(٨) فَيْكَ الْاِفْتِصَالَ^(٩) (أ)
يا قَرِيبَ الضَّحَكَةِ وَيَعِيدُ فِي رُضَاكَ
مَا^(١٠) سَمِعْتُ وَلَا شَفْتُ الْقَسَى^(١١) كَيْفَ سَاكَ^(١٢) (ب)
يَظُنُّ فَيْكَ الطَّامَعُ كَيْمَا بَغَى^(١٣) يَنَالُ
بِحَبِّ قَلْبِكَ يَغْفُو وَيَخَافُ مِنْ جَفَاكَ

(أ) رآه الشاعر يقول للسلطان الحاج عبد القادر هذا الزمان وأنا صابر لظلمك ونراعى فيك واحد النهار^(١٤) تعطينى الحق. أنت اللى دايم منين^(١٥) يشوفك الإنسان تضحك فى وجهه ولكن عمرك^(١٦) ما ترضى عليه يعنى تسامحه.

(ب) القسى هو الحقد: يعنى عمرك ما شفت راجل^(١٧) يحقد كيفك^(١٨).

طَرَابْ^(١٩) وَجْهَكَ وَهَمْنِي^(٢٠) زِدْتَ فِي الْهَبَالِ^(٢١)
وَلَا عَلِمْتُ بِمَاذَا خَرَّ^(٢٢) حُقْدُ مَنْ دَعَاكَ^(٢٣) (أ)
فِيكَ مَّارَةً^(٢٤) لَا^(٢٥) لَا وَاشَارَةَ الْمَالِ
وَاقْفِينِ اسْمُوا^(٢٦) الْأَثْدِينَ فِي بَهَاكَ (ب)

اسْطَا^(٢٧) وَضَارَى وَمَوَالَفُ تَنْكَرُ الْخِيَالِ
لَا يَحْصُلُ مِنْهُ لَى حُبٌ فِي بِلَاكِ^(٢٨) (ج)
فُرْقَهُ أَهْلَى وَأَوْلَادَى هَمَّهَا أَطْوَالِ^(٢٩)

(أ) من دعاك: يعنى من شيطنك على.

(ب) بهاك: وجهك رآه يقول له إذا الإنسان شاف فيك ما يعرفك لا تقول واه وإلا لا لا.

(ج) فى نص هذا البيت الأول ولد مُحَمَّد قال للحاج عبد القادر أنت كالرحا حبي وإلا^(٣٠) كالكلب وإلا كالبغل على خاطر^(٣١) السطا هو الرحا حبي والضارى هو الكلب وإلا السلوقى واللى ينكر الخيال هو البغل على خاطر البغل يخاف من خياله^(٣٢).

وَلَا جَبَرْتُ^(٣٣) مِنْ يَدِكَ لَهَوَاهُمْ السَّلَاكِ (أ)
تَجَلَّبَطُ الطَّيْرُ الْحُسْنَةَ قَالَتْ الرِّجَالُ
نَسَى احْرَاجَ^(٣٤) أَوْكَارَهُ بِالْوَدِّ مَا إِدْرَاكَ (ب)
انْظُرْ إِلَى مَنْ وَرَى فِي الْكِتَابِ قَالَ:
مَنْ عَفَى وَأَصْلَحَ لَهُ اجْرَيْنِ مَا خِفَاكَ^(٣٥) (ج)
يَا قَرِيبَ الضَّحَكَةِ وَمَبْعَدَ الضُّمِيرِ^(٣٦)
كِنْ دِيرِ^(٣٧) لَذَا الشَّيْ هَاوَيْنَهُ^(٣٨) دَوَاهُ (د)
قَالَتْ الْمَعَالِينِ^(٣٩) (هـ) الْغَيْظُ كَالْغَدِيرِ
يَفُوتُ^(٤٠) يَنْشَفُ وَغَدِيرُكَ طَالَ لَبْدُ مَا^(٤١)

(أ) على خاطر كان محبوبس مع الحاج عبد القادر.

(ب) يعنى إذا واحد قبض طير وحاسنه وما عذبته شى يوالف الطير وينسى رجبته^(٤٢) اللى كان فيها.

(ج) يعنى شف فى القرآن واش^(٤٣) قال ربي: فمن عفا وأصلح فأجره على الله.

(د) الضمير هو القلب: رآه يقول له أدت دايم تضحك ولكن ما تعرفوا^(٤٤)، واش فى قلبك.

قدور ولد محمد

قدور ولد محمد من الشعراء المشهورين البار
 في الكلام الملعون. زاد في نجع البرجية
 وكبر فيه وقرأ فيه ورجع فايد. لكن
 الناس شوطنوا بينه وبين الأمير الحاج عبد
 الفادر فلعه السلطان من الفيادة وسمي
 في رحبته واحد آخر. وبعد ما عزله خلاه
 عنده في المحلة محبوس وبين ما مشى خار
 يديه معه. منين انغبين ولد محمد بدا
 يقول في الكلام حتى رجع شيخ ما يطيف
 عليه حد. كلامه يغوه الناس على خاطر ما
 شي واعى ومعنته كبيرة. كل بيت من كلامه
 رجعت مثال. صاروا الناس يقولوا كمال
 ولد محمد ويدكروا بيت من شعرة.
 حاصله مقامه عند العرب كملام الشاعر
 المشهور *Cornille* ثم نائي عند البرانسيس

(هـ) فى هذه البيت يقول الشاعر الناس المثاليين مثلاً
الغَيْظُ كالغدير يتعمَّر بماء النوء وبعد ينشف يعنى ما يطولشى
الماء فيه هكذا الغَيْظُ ما يطولشى لكن قال له: انت غدريك
طال ما يعنى غيظك ما بقى شى يزول.

رَأَهُ مَنْ يَتَعَلَّى شَيْءٌ لِلْسَّمَا يَطِيرُ (٤٥)
يَنْزِلُ عَلَى النَّازِلِ وَيَعُودُ مَنْ أَدْنَاهُ (أ)

.....

على قبيل تحاموا (٤٦) (ب) بَرَيْنَ (٤٧) ذَا وَذَاكَ
جَا لَهُمَّ عَلَى يَمِينٍ وَجَا عَلَى الشَّمَالِ
جَا (٤٨) الْقَدَامِ وَجَا مِنْ خَلْفِ وَكَ (٤٩) وَكَ (ج)
صَابَ بِكَ الضَّدَّ (٥٠) السَّبَّةَ (٥١) وَقَلْبَ غَالِ (٥٢) (د)

(أ) من أدناه يعنى ينزل تحت وين كأيّن بكري (٥٣).

(ب) تحاموا على قبيل الشاعر الفرنسيس والحاج
عبدالقادري.

(ج) يعنى جاء لهم والهول من كل جهة من اليمين ومن
الشمال ومن القدام ومن الرولة (٥٤). واك. واك هو الزفا على
خاطر منين يكثر الزفا ببدا الناس يقولوا واك. واك. واك.
واك.

(د) الضدّ: العدو. راه الشاعر يقول للسلطان عدوى
الحبيب بو علام كان قلبه غالّ على واليوم منين رانى فى
يدك محبوس راه يضحك على ويخلص ما درت له أنا بكري
ويقول لك رانى نخلص فى ثارك.

راه (٥٥) يَخْلُصُ فِى دَيْنٍ وَأَثْرَاكَ (٥٦)
أَلَا يَبْرُقُزْ (٥٧) يَذْهَبُ عَيْنِيكَ (٥٨) بالدفال (أ)
ما ينجّم (٥٩) شى يكابر نذمة العراك (ب)
كُلَّ نَسْلٍ يَسُوقُ لِبَابَاهُ فِى الْأَصَالِ (ج)
يَا مَسُوكَ (٦٠) بِالْعُودِ وَلَا يَحُ الْإِيرَاكَ (د)
أَحْنًا مِفَاتِيحَ الْبَادِي فِى الْعُرَابِ قَالَ (٦١) (هـ)

(أ) ألا يكذب عليك ويزيلحك (٦٢) كالولد الصغير منين
يكذبوا عليه ويديروا (٦٣) أرواحهم يبكوا وهما غير (٦٤) دهنوا
عيونهم الدفال فى رحبة (٦٥) الدمعة.

(ب) العراك: القتال.

(ج) كل رجل يتبع باباه (٦٦) فى الأصل يعنى إذا بوه (٦٧)
كريم يجى تانى كريم كيفه وإذا بوه بخيل يجى هو بخيل وإذا
بوه رجل رقبة (٦٨) يجى كيفه.

(د) الإيراك: عود ريحته مليحة يسوكوا به.

(هـ) البادى: عرب البادية.

شَفْتُ وَسَمَعْتُ أَدْتُ رَانَا أَلَا حَذَاكَ (٦٩) (أ)
يَوْمَ تَرْكَبُ فَرَسَانَ الْحَيْفَ لِلْقَتَاكَ (ب)
تَكُونُ نَفْسُكَ هَانِي (٧٠) وَأَنْفُسُنَا فِدَاكَ (ج)
فِيكَ ظَنِّي خَابَ وَلَا صُبْتُ شَى صَوَابَ
وَالْمَحَبَّةَ رَاحَتْ مَا بَيْنَنَا سَمَاحَ (٧١)
راه راشى شاب وَقَلْبِي حَجَاهُ (٧٢) طَابَ (د)
وَأَنْشَوَاتِ الْكَبْدَةِ مِنْ كَثْرَةِ الْجِرَاحِ (هـ)

(أ) على خاطر البرجية قراب المعسكر.

(ب)، (ج) إذا ركبت الناس للقتال ما نشقوك شى تبقى
أنت واحنا نركبوا نقاتل كيفك.

(د) من كثرة الهم.

(هـ) انشوت بمعنى تفتتت.

تَكَلَّفْتُ لِيْذَ طَرِيقَ الْأَكْلِ وَالشَّرَابِ (أ)
نَقَسْتُ الْجَنَّةَ كُلَّهَا مِنَ الصَّحَاكِ (٧٣)
مَنْزِينَ وَلَّتْ الْأَرْزَبُ تُهَابُ السَّبْعِ خَابَ (ب)
تَأَقَّتْ الْجُنْدَرَةُ وَالطُّودُ مَا لَسُمَا طَاحَ (ج)
اش فأت عذاب على نسل بونثاب (د)
حَسَابِ ثَمْنِ سَنِينَ بَلَا لَيْلَهَا فَرَاكِ (٧٤)

.....

يا العاقِل لا تَفْرَحْ زَعَمَ واش زَهَّاك (٧٥)

إذا ضحك لك يَرْجِعْ بالسُّوء دَهْرَ تَبْدَال (هـ)

كَمَسَكْتَ أَنْتَ هَذَا الْبَرَّ يَمْسُكَ ذَاكَ (و)

(أ) الإنسان إذا كثر عليه الهم يولي ما يعرف واش يدير.
هكذا الشاعر قال من كثرة الهم حتى ولت يده ما تدى (٧٦) شى
الأكل والشراب لقمه ومع ذلك الأعمى بروحه (٧٧) ما تلف شى
يده طريق فمه. وهذه معنى كبيرة عند العرب.

(ب) مثل الحاج عبدالقادر بالأرنب ونفسه بالسبع. قال له
اليوم رجعوا الناس يخافوا من الأرنب والسبع ولّى ما يصيب
حتى شىء.

(ج) نافقت معنى طلعت وأطوانت. الجندرة هى الزحبية
اللى شوية عالية فى مضرب موطى. الطود هو الجبل. ما
السماء معنى من السماء.

(د) نسل أبو ثقاب هما أهل الشاعر.

(هـ) هذا الدهر يتبدل وإذا أعطتك الدنيا اليوم غدوه (٧٨)
تقلب عليك. قال له هذا الدهر راه يضحك عليك اليوم راه
يفرح فيك وغدوه يولي عليك بالسوء معنى الهم.

(و) يحكو على الحاج عبدالقادر قالوا منين سار
للفرنسيين وجاء فى الطريق نطق للناس اللى كانوا معه سألهم
إذا كان شى واحد فيهم يعرف هذه القصيدة قال له واحد أنا
وبدا يعاود فيها منين جاء (٧٩) فى هذا البيت قال له السلطان/
بركة بركة (٨٠) ولد محمد كان رجل وآلى وأنا ما عرفت شى
قدره على خاطر فى هذه البيت راه يقول له لا تفرح شى
وتدير العيب كما حكمت أنت فى هذا البرّ تمشى يحكموا فيك
فى البرّ الآخر معنى فى افرانسه.

نظم المذكورة قَدْ وَرَّ شَهْرَ شَوَّال

فى اثنتين وخمسين سنة طرات بركاك (٨١) (أ)

قَرْنُ ثَالِثَ عَشَرَ بَعْدَ النَّبِيِّ الْمِجَال (٨٢)

زَارَ عَرْشَ الْبُرْجِيَّةِ مِنْ عَقَابِهِ (٨٣) هلاك

.....

، قَدُورُ وَلَدِ مُحَمَّدٍ ،

قدور ولد محمد من الشعراء المشهورين الكبار فى الكلام
الملحون. زاد فى نجع البرجبية وكبر فيه وقرأ فيه ورجع قايد.
لكن الناس شوطنوا بينه وبين الأمير الحاج عبدالقادر قلعه
السلطان من القيادة وسمى فى رجبته واحدا آخر. وبعد ما
عزله خلاله عنده فى المحلة محبوبس وبين ماشى كان يديه
معه منين اتغين ولد محمد بدا يقول فى الكلام حتى رجع شيخ
ما يطيق عليه حد. كلامه بيغوه للناس على خطر ماشى واعر
ومعنته كبيرة. كل بيت من كلامه رجعت مثال. صاروا الناس
يقولوا كقال ولد محمد ويذكروا بيت من شعره. حاصله مقامة
عند العرب كمقام الشاعر المشهور Corneille كرنائى عند
الفرنسيين.

هذوا أبيات من قصيدة طويلة قالها واحد الشيخ على الوقت
اللى تبدل:

لو كان ألا تساعفونى يا عُرَاف

بالنظم تكلموا على الوقت تبدل

.....

أنا عطلت مَنَسْجِي راه تَخَبَّل

(أ) طرأت: صارت. والمذكورة معنى القصيدة المذكورة.
على الدنيا إلى مشات الحال فساد (٨٤) (أ)

عمر (٨٥) سوق القباح والحشم تبهذل
وإذا باقى أحباب لينا جاور (٨٦) ضعاف

ما طافوا للناس مَعْدَنَّهُمْ طَبَل (٨٧)
الجود خللات خيمته ولّى رداف (ب)

ما صاب اكتاف (٨٨) راه مسكين يدلك

(أ) الحال اشتد وأصعب على خاطر الناس الملاح قلاوا
والقباح كثروا.

(ب) الرجل المسكين يبلى خيمته مورا خيمة رجل
بخير. وإلا الرجل اللى يرحل من دوار ويمشى لدوار آخر يحط

موراء خيمة يقولوا فلان ردّاف. على هذا قال الشاعر رداف
بمعنى مسكين ومثل الجود برجل فقير محقور مغبون يدلل^(٨٩)
من بلاد لبلاد.

البُخلُ أعشى عليه برجاله بزاف^(٩٠)

دار محله^(٩١) وقام سلطان استعدّل^(٩٢)

زيّفت^(٩٣) للزلط^(٩٤) خلفه^(٩٥) ريحة زفزاف

يطوع في الملاح^(٩٦) ويثميم ويرحل

يحكم في الجود والحيّا حكم التشّصاف^(٩٧) (أ)

من يحكم في عدوه كيفاه^(٩٨) يحمل^(ب)

جنان العزّ وأجب عليه التّخراف

راه ألا كبدا^(٩٩) يذوق غرس الدّل^(ج)

العزّ مشى وولّت الهانة^(١٠٠) مرفوع

ذى الأوّل ما لمصايب الى صابقتنا^(د)

(أ) حكم الزور. حكم واحد ما يحنّ شى قلبه.

(ب) يعنى العدو إذا طاح بين يدين العدو ما يحنّ شى فيه.

(ج) مثل الشاعر ناس بكرى بجنان عليه العزّ لكن خرف
يعنى ما بقى فيه، والناس^(١٠١) هذا القرن بغرس متاع الدّل.

(د) ما لمصايب = من المصايب. من رجعت ما على
خاطر الوزن.

أهل الشّعات^(١٠٢) سلّموا وأعطوا الطّوع

بعد الحرمة^(١٠٣) رواؤ^(١٠٤) من كاس الهانة^(أ)

أهل الهانة أضحات كلّمتهم مسموع

يهدروا بالتّفّيش ويولّى قمّة^(ب)

ارتاحوا مالدفين والحنك المصفوع^(١٠٥)

فتح ربّى^(١٠٦) أصحّاوا من كلّ غبينة^(ج)

كانهم ما بكوا^(١٠٧) عينيهم بدّموع

نسوا الهمّ كلّها^(١٠٨) ويقول أنا^(١٠٩) (د)

الحرطانى أضحى من البيعة مسموع

رأسه فأت الوساد ولى يتغانى^(١١٠) (هـ)

ريّح ما لمك^(١١١) خاطره ما طعنه روع

ويراعى فى كسيب سيده يتمنى^(و)

(أ) الناس اللّى كانت الحرمة فى يديهم سلّموا مين كثر
عليهم الهم وشبعوا من الهانة.

(ب) التّفّيش وهو الكلام إلى ماشى على صواب والثّمنة
ضده.

(ج) ارتاحوا مالدفين = رّحوا من الضرب.

(د) كانهم = كأنهم يعنى غير كالى ما بكوا شى عينيهم
بالدموع. كامل هذا الهمّ نسوه وصاروا كل واحد يقول أنا خير
ما لناس الآخرين.

(هـ) الحرطانى هو العبد، بكرى كانوا العبيد ينباعوا واليوم
لا. رأسه فأت الوساد يعنى طالع رأسه ولى^(١١٢) يحسب
روحه حاجة.

(و) الرّوع هو الخوف. صار يراعى يكسب سيده.

الخادم ما للباس لبست كمّن^(١١٣) نوع

شوك القرداش لوجت له قرانه^(أ)

جاوى والغالية مع المسك المبدوع

رذمت ذاك الصّنان بالريحة الزينة^(١١٤) (ب)

الجوز تحك فيه والشارب مغبوع^(١١٥)

تشلّاح الكف درقته^(١١٦) بالحنة^(ج)

المطرح والفرّاش بسريره مرفوع

وازرارات الحرير عند المصنّانة^(د)

.....

أمنّ طلعت سومة^(١١٧) الحلفة للكاف^(١١٨)

كانت بكرى الأرباطات^(١١٩) زوايل^(هـ)

ساعة ولت توتزن^(١٢٠) فى رجّ كفاف^(١٢١)

من برلبر فى الثّوارب تتحوّل^(و)

عَلَى وَعَلَى مَا ذَا يَدِيرُ الْأَمَانُ^(١)

الضَّرْبَةُ أَلْيَاسُ مَا يَفْعَلُ مِنْهَا هَيْبٌ^(٢) . وَلَوْ فِي اللَّيْلِ يَفْعَلُهَا النَّيَّسَانُ^(٣)
فَوَلَّى الْأَوْرَاقَ اضْحَى مَلَانُ تَكْرِيهٍ^(٤) . وَلَى الطَّايِقُ مَهْمُومٌ يَفْعَلُهَا^(٥)

(١) يعني ابي ياس في عدوه يصير له اكثر من ابي صار لهذا الساب
والي صار لي انا.

(٢) هي هيب يعني هي وب. (٣) هذه البيت صارت مثال عند

العب محسوب الحاجة الي مفدتها ربي ما كان
الا تصير كواحد اذ اربى كتب له موت ولو في الليل
يضربه واحد آخر ما كان الا يمكنه. هذه هي الفقرة
وكاين الي يقول المكتوب يعني المكتوب عند الله.

(٤) الي كان بكري فارح ولي اليوم في الهم. (٥) والي
كان طايق وفضه الي كان حاقه عليه ولي ثاني
مهموم. الي كان طايق هو ولد محمد -

هذه الفصيحة فيها اكثر من ستين بيت فيها
يقول الشاعر:

شَجَرَةُ الطَّيِّبِ نَحْيُ اشْجَارَهَا طَيِّبٌ . مَلَأَتْ مَالِئَةَ الْغَارِ جَنَانُ
يعني اولاد الخيام البار يشبهوا والديهم . والناس الفياح ما
يعرفهم حكاية يغرس جنان ما يغرس شى الشجرة العرة

أشجور^(١٢٢) الطيب سوسو^(١٢٣) أوراقيهم صاف

هاجت في الفتحة^(١٢٤) غير شجرة الحنظل (ز)

(أ) شوك القرداش يعنى شعر الخادم على خاطر الخدم
شعرهم مكرّد كشوك القرداش. لوّجت: دورّت عليه. القرانة
هى العمامة والا الحاجة اللى يلوها على الراس.

(ب) الجاوى يتبخروا به والغالية يشموها ويعلقوها معهم
ريحتها زينة. الصنان: ريحة شينة فى العبيد وبعض الناس.

(ج) العرب يسوكوا بالجوز. التشلّاح هما الشقاق اللى فى
اليدين والا فى الرجلين. العبيد يديهم ورجليهم مثلحين.

(د) ولت الخادم^(١٢٥) ترقّد فى الفراش على السرير
وعندها لزور الحرير.

(هـ) بكرى العرب ما كانوا يخدموا والو بالحلفة واليوم
راهم^(١٢٦) يصنعوا بها الكاغط والحوايج متاع اللباس.

(و) رجح كفاف: الميزان.

(ز) شجرة الحنظل شجرة مّرة. قال اشجور الطيب
كلاههم السوس يعنى الناس الملاح ما بقواش وشجرة الحنظل
دارت الثوار يعنى الناس القباح كثروا.

طاحوا الأجبال وأنهدم بنى^(١٢٧) التمسّاف

واطلّع^(١٢٨) فوق المراقب إلى أن كان أسفل (أ)

من كان يغفك للمّبع ولى خواف

طار الفكرين^(١٢٩) والعقاب^(١٣٠) الأرض نزل (ب)

.....

قصيدة كبيرة معتبرة عند الناس قالها الشيخ المشهور قدور
ولد محمّد كان شاف واحد الساف مربوط فى قفص شفه
وتفكرّ روحه تانى ومثل نفسه بالساف فى السجن وبدا يقول:

طالّ الهمّ على أشحال وأنا غريب

فركت عريانى^(١٣١) بالجفا السلطان (ج)

قضيتنا لهلا^(١٣٢) يعيدها عن حبيب (د)

حاطوا بنا برّين كلّ عديان^(١٣٣) (هـ)

كن^(١٣٤) تشوف لحالى نشفك تشيب

ما هو كيفى غير ساف عصمان

(أ) بنى التمسّاف هو البنى اللى مسّف.

(ب) الأرض: إلى الأرض.

(ج) الحاج عبدالقادر.

(د) راه يطلب ربي باش الهمّ اللى سلطه عليه ما يعطيه
شى لواحد آخر على هذا قال قضيتنا لا تجعلها حتى قضية
واحد.

(هـ) برّين: الفرانسيى والحاج عبدالقادر.

(و) عصمان اسم الرجل اللى كان عنده الساف مقبوض

نزل حرّج الهانة نصيب حاله شغيب (أ)

وتبدّل حسنه يا ملاح^(١٣٥) وشيان^(١٣٦)

رجله ميسورة^(١٣٧) فى اصوار^(١٣٨) كمن قضيب (ب)

فراشه عود^(١٣٩) وبين زوج ثيقان^(١٤٠)

على وعلى ماذا يدير الامان^(١٤١) (ج)

النضرة الماكن^(١٤٢) ما يفك منها هريب (د)

ولو فى الليل يفدها^(١٤٣) النيشان (هـ)

مولى^(١٤٤) الأفراح أضحى ملان تكريب^(١٤٥) (و)

ولّى الطاييف^(١٤٦) مهموم فيد^(١٤٧) حقدان (ز)

(أ) شغيب: مغبون.

(ب) ميسورة: مقبوضة. صور جمع اصوار كمن = كم
من، اشحال. كمن قضيب ينغ باشحال كان مقبوض.

(ج) يعنى إلى يأمن فى عدوه يصير له أكثر من اللى
صار لهذا الساف واللى صار لى أنا.

(د) هريب يعنى هروب.

(هـ) هذه^(١٤٨) البيت صارت مثال عند العرب

محسوب^(١٤٩) الحاجة اللى مقدرها ربي ما كان الا تصير

كواحد إذا رُئيَ كتب له يموت ولو في الليل يضريه واحد آخر
ما كان إلا يمكنه. هذه هي القدرة وكاين اللّٰي يقول المكتوب
يعني المكتوب عند الله.

(و) اللّٰي كان بكرى فارح ولّٰي اليوم في الهم.

(ز) واللّٰي كان طايّف وقبضه اللّٰي كان حافّد عليه ولّٰي
ثان مهموم. اللّٰي كان طايّف هو ولد محمّد.

هذه القصيدة فيها أكثر من ستين بيت يقول فيها الشاعر:
شَجَرَةُ الْعَلِيبِ بَجَى اَنْمَارُهَا (١٥٠) طَيْبٌ
مَّا وَاسَى (١٥١) مَّا لَمَرَّةَ الْغَارِسِ جَنَانِ

يعني أولاد الخيام الكبار يشبهوا والديهم. والناس القباح
ما يعرفهم حدّ كالى يغرس جنان ما يغرس شى الشجرة
المرّة.

الهوامش

- (١) واسى: عمل أو أوجد.
- (٢) المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون ص٤٨، ١٠٧.
- (٣) برنامج «نجوم» أذيع بالتلفزيون الجزائري في ١٩٨٤/١٢/٢١.
- (٤) دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة/ اللّٰي بن الشيخ/ مخطوط/ رسالة دكتوراة من الدرجة الثالثة ص٢٧٥ بإشراف كاتب هذه السطور.
- (٥) الشعر الديني الجزائري الحديث ص٥٤٣، ط١٩٨١ م.
- (٦) تاريخ ابن خلدون ج٢/ ١٢٦.
- (٧) دور الشعر الشعبي في الثورة/ اللّٰي بن الشيخ ص٢٥٥ نقلا عن الشعر الديني لعبدالله ركيبي.
- (٨) يبدأ الجزائريون المضارع بالهمزة في كثير من الأحيان وهي همزة ساكنة.
- (٩) قد يأتي ساكنان وسط الكلمة وهو شبي شائع.
- (١٠) الشطر الأول ساقط.
- (١١) التسي هنا بمعنى الصرامة والشدة لا التوسّو وفي اللهجة الجزائرية يوجد حرف زائد وهو القاف المفخمة وهي تقترب من الجيم القاهرية وعليها ثلاث نقط وهي تشبه القاف المقلوبة جيماً في صعيد مصر ومحافظة الشرقية وهو حرف شائع في منطقة المغرب العربي.
- (١٢) كفساك: الكاف هنا بمعنى مثل وهو تعبير شائع.
- (١٣) بغي: أراد أو طلب وهو يقابل التعبير الشعبي المصري «عاوز».
- (١٤) واحد النهار: من التعبيرات الشائعة حيث تأتي الكلمة التالية لكلمة واحد معرفة بأل فيقال واحد النهار، واحد للرجال، واحد اليوم، واحد الصنيرة.. إلخ.
- (١٥) داي، متين: من التعبيرات الشائعة في أنحاء الوطن العربي شرقه وغربه وأحياناً يقولون ديمه وخاصة في بداية الكلام.
- (١٦) عمرك - بمعنى طوّل عمرك.
- (١٧) راجل: يميل اللسان الشعبي إلى مط كلمة رجل مثلهم في ذلك كالمصريين.
- (١٨) كيفك: الكاف أداة تشبيه والكلمة بمعنى «مثلك»، وكلمة يحقّد لا معنى للحقّد بمعناه اللغوي المرتبط بالغيرة والنقمة أو الغيظ ولكنها تعني الغضب وهي هنا تعكس طبيعة الشخصية الجزائرية التي تعتمد على الصراحة والقطرية وخاصة مناطق البدو.
- (١٩) طراب: محرفة عن الطرب أي البسمة.
- (٢٠) وهمنى: غرنى أى جعلنى عشت في وهن الأمل.
- (٢١) الهبال: الكلمة لا تعنى عند الجزائريين الجنون ولكنها تعنى العبيرة.
- (٢٢) تاخر: كثير.
- (٢٣) من دعاك: استفهام إنكاري بمعنى من الذي دعاك إلى هذا معى ؟.
- (٢٤) ماره: أحياناً يسقط الجزائريون الهمزة في أول الكلمة وأحياناً يضيفون همزة زائدة والمعنى أنه لا توجد علامة أو دلالة على أنك عاقل.

- (٢٥) لا لا: من الظواهر الشعبية في الجزائر تكرار حرف «لا» مرتين بدلاً من مرة واحدة.
- (٢٦) الضمير هنا يعود إلى الأمانة والإشارة في البيت السابق أي أنهما واضحتان ظاهرتان وكلمة بهاك هنا لا تعني جمالك ولكنها تعني سيمالك أو تعبيرات وجهك.
- (٢٧) اسطفا: الثعلب الذي يسطو على المنازل وهو أيضاً للرحايبى.
- (٢٨) بلاك هو البلاء الذي لحقه من الأمير.
- (٢٩) أطوال: حرف الهمزة هنا زيادة وهو شعبى شائع في لهجة الشمال الإفريقى.
- (٣٠) والا: بمعنى «أو».
- (٣١) على خاطر: شائعة وتستخدم للتعليل وهى بمعنى لأجل.
- (٣٢) هذه التشبيهات ليست مسيلة كثيراً عند الجزائريين كما هى عند الشرقيين.
- (٣٣) جبر: بمعنى تخلص ويقصد الشاعر أنه لم يستطع التخلص من قبضته لكى يخرج أهله من حيرتهم.
- (٣٤) أحراش: الأحرش التي كان يستوطنها ويبنى فيها عشه أى إن المعاملة الحسنة قد أنست الطائر عشه.
- (٣٥) ما خفاك: استفهام إنكارى بمعنى كيف خفى عليك هذا.
- (٣٦) ميعد الضمير: تطلق على الماكر وللجزائريين تعبير آخر شائع فى هذا المعنى فيقولون «واصر» وهى تقابل عند المصريين كلمة «غريظ» أو «حويظ» أو «ماكر».
- (٣٧) الكاف هنا بمعنى «إذا» الشرطية وهى تعبير شائع.
- (٣٨) هاونية: مصطلح يتكون من ثلاث كلمات هى الهاء: أداة تنبيه، وين: أين والضمير هو أى «أين هو».
- (٣٩) المثالين: تطلق فى الجزائر على الذين يقولون الحكم والأمثال.
- (٤٠) يقيوت: بعد ما يقيوت.
- (٤١) لبدماه: جف ماؤه. وهى من لبد أى انكسر والمعنى أنك بقيت على حالك ولم تغير طباعك.
- (٤٢) الرحبة: كلمة شائعة تطلق على المواطن الأصلي كما تطلق على المأوى أو مكان النوم.
- (٤٣) واش: وأى شئ وهى بمعنى «انظر ماذا».
- (٤٤) الجمع فى هذه الكلمة يطلق على المفرد وهذا شائع أيضاً فى المدن السواحلية المصرية.
- (٤٥) الشئ الذى يعملو للسماه يطير.
- (٤٦) تحاموا: تعاونوا على الشاعر أى احتسب بعضهم ببعض.
- (٤٧) برين: الاثنين ويقصد الفرنسيين والأمير عبدالقادر.
- (٤٨) جا: اسقاط الهمزة شائع فى أنحاء العالم العربى.
- (٤٩) والك. والك. تقليد لأصوات الطيور.
- (٥٠) العند: انعدو ويقصد الأمير عبدالقادر.
- (٥١) السبة: وجد لك العدو سبباً.
- (٥٢) غال: محرفة عن الغل.
- (٥٣) وين: أين، كآين: كائن، يكرى: سابقاً.
- (٥٤) الرولة: من وراء.
- (٥٥) راه: الضمير يعود على الحبيب بوعلام.
- (٥٦) واثرالك: محرفة عن الآثار وربما حدث قلب لتستقيم الوزن.
- (٥٧) ييزفر: يكذب ويضلل.
- (٥٨) الضمير يعود على الأمير عبدالقادر الذى ضحكك عليه بوعلام. الدفال: ربما محرفة عن النقال وهو الرقيق.
- (٥٩) ما ينجم شئ: لا يصح ولا يجوز وهو تعبير شائع هذه الأيام.
- (٦٠) يامسوك: الضمير يعود على الأمير عبدالقادر.
- (٦١) قال أصلها قالوا. كلمة قال للوزن فقط وهنا تقديم للمقول وتأخير للقائل.
- (٦٢) يزيلح: يغرر به.
- (٦٣) يدير: يجعل وهى شعبية شائعة.
- (٦٤) غير: ليس إلا وهو استعمال شائع.
- (٦٥) رحبة: مكان.
- (٦٦) باباه: هذه الكلمة شائعة كبديل عن أبيه على كل المستويات شعبية وغير شعبية.
- (٦٧) بوه: الهمزة ساقطة وهى شائعة شعبياً.

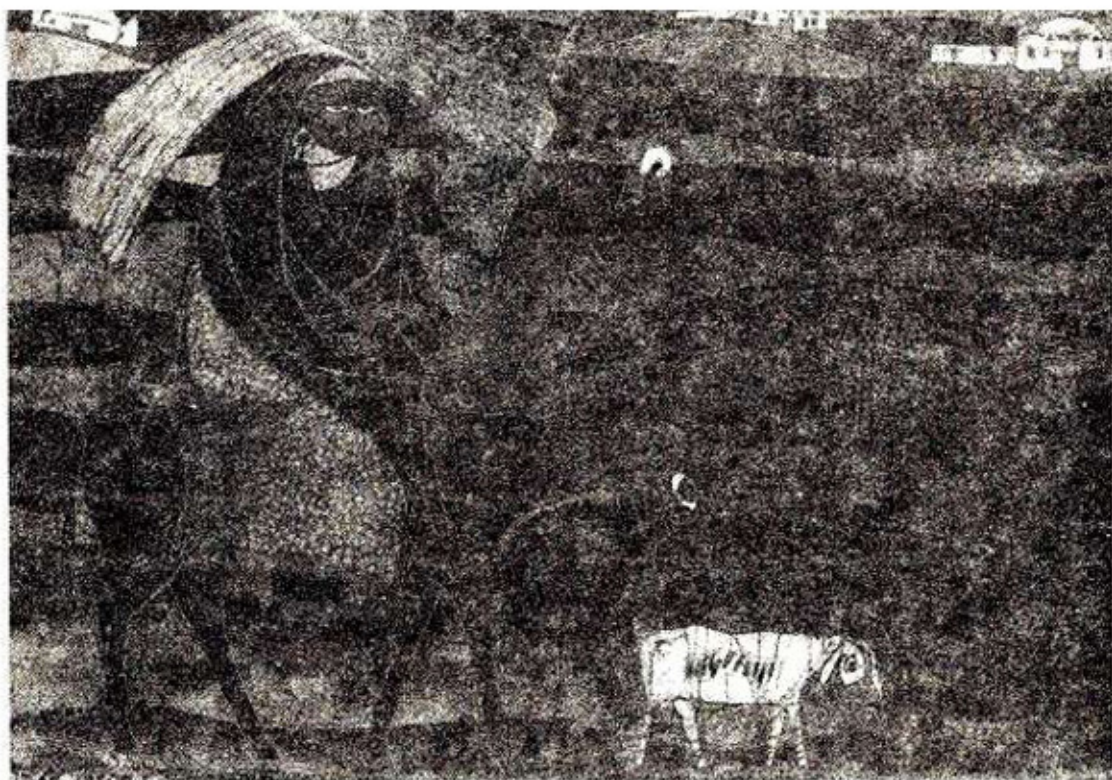
- (٦٨) رقية : عظيم أو ذو سطوة .
 (٦٩) صيغة هذه الشطرة استفهام إنكاري أسقط الشاعر علامة الاستفهام والصيغة هكذا: هل شفت وسمعت غير أنذا معك .
 (٧٠) هائي : هادئة وهي شائعة .
 (٧١) المعنى أننى تنازلت عن المحبة والسماح هذا بمعنى فرط .
 (٧٢) تعب قلبي وأصابه اليأس أو انكسرت حججه .
 (٧٣) الصحاح : الصصة .
 (٧٤) ليس لها ليل تسكن فيه الجراح ، والفراخ من الفرخة .
 (٧٥) ما الذى جعلك تزهر بنفسك .
 (٧٦) ندى : تدخل .
 (٧٧) الأعمى بروحه : الأعمى للنام .
 (٧٨) غدوه : غدا وهي شائعة .
 (٧٩) ملين جاء : حتى إذا جاء وهو مصطلح شعبي .
 (٨٠) بركة بركة : كفى .
 (٨١) بركالك : فقط وبلا زيادة ولا نقص .
 (٨٢) الميجال : السجل .
 (٨٣) عقابه : عقبه .

تعبيرات شعبية فى النص النثرى:

- ولد محمد: ابن محمد، الكلام الملحون: الشعر الشعبي، زاد: ولد، رجع: أصبح، شوطنا: أوقعوا، قلعه: عزله، سمي: عين، وظف رحبته: مكانه، يديه: يأخذه، رجع شيخ: أصبح أستاذاً وكلمة شيخ تعني أستاذاً وتطلق على كل من يحمل العلم وحتى أستاذ الجامعة يطلقون عليه شيخ، ما يطبق عليه حد: لا يعار عليه، ينفره: يحجبوا به، ماشى وأعر: غير غامض ويقولون: رجل وأعر أى زكى وماهر وماكر، رجعت مثال: أصبحت مثال، كفال: كما قال، العرب: هم أهل الجزائر الأصليون تمييزاً لهم عن الأجانب كالفرنسيين، واحد الشيخ، غالباً بعد كلمة واحد تأتي الكلمة معرفة بال .
 (٨٤) قساف: لهجة شائعة فى منطقة معينة وربما كانت محرفة عن القسوة .
 (٨٥) عمر: امتلاً وهي شائعة شعبياً .
 (٨٦) لينا جاور: جاءوا إلينا وهي تعبيرات شائعة .
 (٨٧) ما طاقوا: لا يطيقون، التفار: المنازلة، طبل: قسد .
 (٨٨) ما صاب اكتاف: لم يجد ظهراً يستند، ما صاب: ما وجد .
 (٨٩) يذلل: يتسول .
 (٩٠) بزاف: كثيراً وهي شائعة الاستعمال وفى مصر كلمة قريبة منها وتعطى المعنى نفسه وهي كلمة بالزوف وهذه الكلمة شائعة أساساً فى الزيف والأحياء الشعبية .
 (٩١) دار محنة: أوجد مكاناً .
 (٩٢) استعدل: صار سلطاناً واعتدل على المنصب .
 (٩٣) زيفط: لم أجد لها تفسيراً وربما اندثرت .
 (٩٤) للزلط: الفقر الشديد .
 (٩٥) خلفه تركه، زقزاف: شديدة .
 (٩٦) الملاح: ملاح السفينة .
 (٩٧) التثشثاف: القسوة وربما من شتلف العيش .
 (٩٨) كيفاه: كيف هو .
 (٩٩) الأ كيد: الاستدراكية وهي شائعة، وكينا: كى بدا، أو بمجرد أن بدأ وحرف الكاف شائع الاستعمال بمعنى بمجرد أو حينما أو عندما .
 (١٠٠) الهانة: الهوان .
 (١٠١) والو: كلمة شائعة بمعنى «ولا شىء» .
 (١٠٢) الشعات: العز والسطوة .
 (١٠٣) الحرمة: المهابة .

- (١٠٤) رواؤ: من ارتبوا..
- (١٠٥) ارتاحوا مالتفين: أى أصحاب العز ارتاحوا من الصرب وخاصة الصرب على الفم أو الخد.
- (١٠٦) فتح ربى سهل الله عليهم، غيبته: من غين.
- (١٠٧) ما بكوا: صحتها ما بكت.
- (١٠٨) كلها: صحتها كله للمذكر.
- (١٠٩) يقول أنا: المفهوم من هذا التعبير أنه يقول أنا أرحم من غيرى.
- (١١٠) يتغنى: يظهر الغنى ويتباهى بثرائه المستجد.
- (١١١) ربح ما ملك: ارتاح خاطره من خوف الفقر.
- (١١٢) وولى: أصبح.
- (١١٣) كمن: كم من والمعنى أن الخادم أصبح يغير فى مختلف الملابس وهى كفاية عن الغنى بعد الفقر وشطف العيش.
- (١١٤) معنى البيت أن المسك والبخور بروائحها الطيبة قد غشت تلك الروائح الكريهة التى كانت تفوح دائماً من هؤلاء العبيد.
- (١١٥) مغبور: ليس لها تفسير وربما الشارب مرفوع.
- (١١٦) درفته: ملأته بالحناء وسدته بالحناء أو دارت عيوبه بالحناء وهى سخيرة ممزوجة بالمرارة من انقلاب الأحوال.
- (١١٧) سومة: محرفة عن ثمن أى سعر الحلقة.
- (١١٨) الكاف: ارتفعت قيمتها.
- (١١٩) ارباطت: أربطة وهى صيغة جمع شعبية.
- (١٢٠) توزن: ربما توزن وقد وقع خطأ.
- (١٢١) ربح كفاف: المقصود هنا كفى الميزان اللتان ترجحان مرة هنا ومرة هناك.
- (١٢٢) اشجور: شجر وهو جمع شعبى.
- (١٢٣) سوسو: أكلهم السوس.
- (١٢٤) الفتح: عند الفتح ومعنى هاجت فى الفتح أى كثر ازدهارها.
- (١٢٥) ولت: أصبحت.
- (١٢٦) راهم: أراهم وهى شعبية.
- (١٢٧) بنى: مبانى الصفاق: من التسقيف وهى جموع شعبية.
- (١٢٨) أطلع: والهمزة زائدة فى الاستعمال الشعبى.
- (١٢٩) الفكرول: السحفاة والمعنى أن الأحوال قد انقلبت وحدث المستحيل.
- (١٣٠) العقاب: النسر.
- (١٣١) فركت عربائى: ابتعدت عن أهلى من الأعراب بسبب جفاء السلطان.
- (١٣٢) لهلا: أصلاً، اللهم لا، ودمجنا وحرف الجر (عن) إن حقه، على، ويرى الجزائريون أن حروف الجر تنوب عن بعضها ولذلك يتحذرون من الدقة فى استخدام حروف الجر.
- (١٣٣) عديان: الأعداء ويقصد الفرنسيين والأمير عبدالقادر.
- (١٣٤) كن: لو كنت والمعنى لو كنت تدرك حالى لشاب شعر رأسك. والساف اسم طائر والعادة فى منطقة المغرب العربى قلب اللاء صاد فيقال عصمان بدلاً من عثمان ويقول الشاعر فى الشطر الثانى إن حبس الطائر وتقييد حريته قد هيج مشاعره فعادت أحنانه العاصية.
- (١٣٥) ملاح: أهل الحسن.
- (١٣٦) وشيان ضامر والشين: السىء.
- (١٣٧) ميسور: مقبلة.
- (١٣٨) أصوار: أساور الحديد = القيد الحديدى، واللسان الشعبى يقلب السين صاداً.
- (١٣٩) عود: عروضة من الخشب.
- (١٤٠) تيقان: طافتين: نافذتين صغيرتين فى أعلى الجدار والشاعر يعطى صورة حاله وهو سجين مقيد ملتى على قطعة من الخشب وفوقه طافقتين.
- (١٤١) على الأولى تعود إلى الشاعر أى ما حدث على أو ما وقع على من ظلم وباقى الشطرة جملة واحدة استفهام بمعنى كيف يكون الأمان وأين هو الأمان والأمن.
- (١٤٢) الماكن: الصائبة ويوجد خلط بين التذكير والتأنيث وهذه شائعة بين الناس.

- (١٤٣) يقدّمها: بصيبتها .
 (١٤٤) مولى: صاحب وهي كلمة شائعة فيقال مولى الدار = صاحب الدار، مولى الثقل = صاحب الثقل .. إلخ .
 (١٤٥) تكريب من الكريب .
 (١٤٦) الطائيف: الشخص الذى يتحمل القسوة والشدائد بصبر وجلد ويلاحظ كثرة الأخطاء فى النص .
 (١٤٧) فيد: فى يد (واد مجتأ) ، حقدان: الحاقدين ..
 (١٤٨) هذه البيت: كان حقها هذا البيت وهو خطأ وتحريف فى الاستخدام اللغوى ويلاحظ كثرة الأخطاء فى النص .
 (١٤٩) محسوب ذلك أن أو، لأن، للتحليل وهذه شائعة فى منطقة المغرب الغربى شعبياً .
 (١٥٠) اثمارها: الهمزة الزائدة فى أول الكلام وهي عادة كلامية .
 (١٥١) واسى: عمل فيقال واسى الشيء أى عمله .





النزعة السعوية لفكرتي القوة والمعرفة في قصص نجيب محفوظ

دراسة في شخصيتي الفتوة والدرويش

د. وليد منير

تمثل القوة والمعرفة، منذ أقدم العصور، مصدرين لسلطة البشر، بل كثيراً ما يقال، دون حِيذٍ عن الصواب، إن المعرفة - في ذاتها - قوة يستطيع من يمتلكها أن يوظفها في تحقيق أهدافه وفرض سلطان إرادته، وإن القوة التي تستند إلى حكمة أو معرفة تستطيع أن تحتفظ ببقائها، وأن تكسب شرعيتها من منطق كونها ترسيخاً فعلياً لتلك المعرفة التي تدافع عنها.

والتصاف بين القوة والمعرفة هو الطابع المميز لكل حضارة سود لفترة طويلة من الزمن؛ فالقوة والمعرفة، إذن، هما كفتا ميزان الحياة البشرية في نموها واستمرارها، وهما الأصل في نوازن الوجود الإنساني. وقد كتب هيرقليطس، في شذراته الفلسفية، منذ وقت مبكر، يقول: «الشرية هي النزاع. وكل شيء يبرز إلى حيز الوجود عن طريق النزاع والضرورة»^(١). وكتب كذلك يقول: «إن ما يتصف بالحكمة أمر واحد: هو تفهيم الفرض الذي يوجه الأشياء جميعاً ويسيرها من خلال الأشياء جميعاً»^(٢).

بيد أن طبيعة الاتحاد بين القوة والمعرفة قد تختلف من حضارة إلى حضارة، ومن زمن إلى آخر، ومن مكان إلى

سواه، فهي لا تمتلك نمطاً واحداً ولا تعرف صيغة ثابتة. والأهم من ذلك أن المجتمعات البشرية في حياتها اليومية العادية، بما تنطوي عليه من سلوكيات مختلفة ومتباينة، قد لا تخبر ذلك الاتحاد ذاته ولا تلمسه؛ فالحياة اليومية العادية تعكس، عادةً، تجزؤ المظاهر وانفصالها، وتشق بتقابلات النوازع الفردية، تجسد أزواج الثنائيات الضدية بين التجارب الشخصية بعضها البعض. وهي لا تعبر - كمفهوم «الحضارة» أو «الدولة» أو «العائلة» - عن صورة كلية متواشجة الأبعاد، ولكنها تعبر، بالأحرى، عن صور جزئية متعارضة لواقع الحياة في جملته. وبرغم ذلك فإننا لانخطئ، في كل الأحوال، في أن قانون التفاعل والتكامل الطبيعيين بين القوة

والمعرفة هو القانون المؤسس لحركة الحياة، ونموها، واستمرارها، وإن اختلفت صورته أو تعددت أشكاله أو تكاثرت مجاله. وذلك لأن فكرة (القوة) وفكرة (المعرفة) يشكلان، فيما يبدو، جذرين أصليين في تربة الوعي بالعالم، وإدراكه، ومحاولة السيطرة عليه، وإعادة إنتاج معناه تبعاً لغايات الوجود الإنساني.

إن القوة هي مبدأ الفعل، والمعرفة هي مبدأ الإدراك. ونموذج «البطل» هو أرقى تجسيد لمبدأ الفعل في الوعي الإنساني، أما نموذج «الحكيم» فهو أرقى تجسيد لمبدأ الإدراك في ذلك الوعي. وقد كان «مارس» و«أبوللو» على الترتيب، قطبي رحي مقدسة تدور دورة بعد دورة، لتمنح الحياة سرها المجيد، وتجدد روحها المتوقفة، فالأول إله الحرب الذي يبارك معنى القوة والظفر، والثاني إله الحكمة والشعر والمعرفة الذي يبارك معنى التفكير والتفنن والجمال والوجدان. ولم يك لأحدهما أن يوجد دون الآخر لأن تفسير الحياة، فيما يبدو، لا يكتمل إلا بهما معاً؛ فالحياة بدون «مارس» حياة راكدة ضعيفة واهية لا تثير الطموحات والأشواق، والحياة بدون «أبوللو» حياة شرسة عنيفة متجبرة لا تجد متنفساً لمشاعر الحب، وقدرات العقل المبدعة، ومغامرات العاطفة والوجدان، وتأملات الروح. وإذا كان ذلك هو شأن الأسطورة والحساسية الأسطورية، فإن الموروث الشعبي والحساسية ليسا بأقل شأنًا في التعبير عن فكرتي القوة والمعرفة وتصويرهما؛ فقد عرفت القصة الشعبية نموذج «البطل» في عنقرة وحزمة العرب وسيف بن ذي يزن كما عرفت نموذج «الحكيم» في شهرزاد ولقمان والخضر وآخرين.

وقد وظف الإبداع الأدبي نموذج «البطل» ونموذج «الحكيم» في غير حالة، مستلهماً من الأسطورة والموروث الشعبي أغنى عناصرهما، وأكثرها دلالة، وأشدّها تأثيراً، فكان معبراً، على نحو فريد، عن أهمية فكرتي «القوة» و«المعرفة» في الواقع الاجتماعي للإنسان، وموضحاً مدى تأصلهما في الإدراك الجمعي، ومبيناً مدى تأثيرهما في حركة الحياة والوجود.

ولاعجب أن يتناول نجيب محفوظ، بوصفه واحداً من أعظم المبدعين تفجيراً لطاقة الموروث الكامنة، فكرتي «القوة» و«المعرفة»، فيؤسس عليهما رؤية درامية واسعة لتاريخ الجماعة الشعبية بعد أن ينمذج هاتين الفكرتين نمذجة واقعية أسطورية في آن، فيترادف نموذج «الفتوة» في الحارة الشعبية مع نموذج «البطل» بينما يترادف نموذج «الدرويش» مع نموذج

«الحكيم». والنموذج يتميز بخاصية أساسية هي التطرف، (٣). فهو يعكس مدى قدرة الشخصية على تجاوز عاديته، وتمثيلها لما يعدُّ حداً أقصى للنزوع معين. ولذلك فإن النموذج يكون نموذجاً لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة إنسانياً واجتماعياً بطريقة جوهريّة، (٤).

ويكتسب «فتوة» الحارة الشعبية مكانته من قدرته على حفظ أمن الجماعة، والدفاع عن حقوقها، وردع عدوها الخارجي، والإبقاء على توازن إيقاع حركتها في ظل استقرار الحياة وسلامتها. ولعله يذكرنا بفارس القبيلة المنافع عنها في العصور العربية القديمة فهو لسان الفخر الذي تحدث به طرفة بن العبد فقال:

إذا القوم قالوا: من فتى؟ قلت أننى

عنيت، فلم أكسل ولم أتبلد

أما «الدرويش» في الجماعة الشعبية فيكتسب مكانته من قدرته على الاستشراف والرؤيا، وخبرته بالنصح وهداية الأرواح المتعبة الضالة، ومدّ أفق البصيرة والحب وأشواق المجهول إلى ما وراء تخوم الواقع الصلب والحياة ذات النثوءات الجارحة. ولعله يذكرنا، أيضاً، على نحو ما، بكاهن القبيلة وعرفائها في العصور العربية القديمة فهو لسان الحكمة الذي تحدث به عبيد بن الأبرص فقال:

الخير يبقى وإن طال الزمان به

والشر أخبث ما أوعيت من زاد

«الفتوة» بوصفه تجسيدا لمبدأ الفعل:

نقرأ من ملحمة (الحرافيش):

«وجد عاشور الناجي نفسه فتوة للحارة دون منازل. وكما توقع الحرافيش أقام فتوته على أصول لم تعرف من قبل. رجع إلى عمله الأول ولزم مسكنه تحت الأرض كما ألزم كل تابع من أتباعه بعمل يرتزق منه، وبذلك محق البلطجة محققاً. ولم يفرض إتاوة إلا على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين.. وانتصر على فتوات الحارات المجاورة فأضفى على حارتنا مهابة لم تحظ بها من قبل، فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت في داخلها بالعدل

عن الإيمان بكرامة الإنسان، وخيرية الحياة، وحتمية الخضوع لقانون الصواب والحق.

بيد أن للعنف وجهين متقابلين، وللقوة إغراءين متعاكسين، فإذا كان «عاشور الناجي» وابنه «شمس الدين» هما الصورتان الוותيتان لمفهوم «البطل الشعبي» في وعى الجماعة، فإن «جعص الدنانيرى» و«السنارى» و«حمودة الحلوانى» و«الدقمة» في مجموعة (حكايات حارثنا) لا يمثلون هذه الصورة الوفية بحال، ولكنهم مزيج من الشجاعة والظلم، من الإقدام والسفه، ومن النضال والاستبداد، من اللخوة والأنانية، ومن الإباء والغدر. إنهم يعكسون الصورة المألوفة للفتوة العادى في الحارة الشعبية القديمة، ولكنهم - في الوقت ذاته - يمثلون فكرة «القوة غير المصوبة» أو «القوة المنحرفة»، ومن ثم فهم يستدعون الفكرة النقيضة: فكرة «القوة المصوبة» أو «القوة العادلة» التى تطلب تحققها، وتسعى إلى تشكيلها بمجازرة عتبة الواقع الشائع إلى نقطة التقائه بأول اليونوبيا. كأن الواقع ينمو ويتطور بتجريب ذاته إلى أن يصل إلى أفق إمكانه فى صورة «البطل الشعبى» الحقيقى كما يعكسه «عاشور الناجى» أو ابنه «شمس الدين». إنه يكرر مبدأ الفعل حتى ينتقل به من مستوى اختياره الملتبس بوصفه مزيجاً من الخير والشر إلى مستوى اختياره الأخلاقى الرفيع بوصفه تعبيراً عن الحلم المنشود فى العدالة والسلام. هكذا تتحدد المسافة بين «ظاهرة الفتوة» و«أسطورة الفتوة» فى النص الذى يمزج فكرة «القوة» بوصفها فكرة ذات حددين كالنصل. وإذا كنت أوجد فى المكان الذى لأوجد فيه بتعبير «كرستيفا»^(٦)، فإن «أسطورة الفتوة» توجد، بما هى إمكانية كامنة، فى قلب «ظاهرة الفتوة» ذاتها، ولكنها تنزع إلى التجلى والظهور بفعل من أفعال القيمة. وقد نلحظ هذا النزوع، أحياناً، فى الشخصية المألوفة للفتوة المتسلط الأمر كما هو الحال عند «زغرب البلاقيطى» فى الحكاية رقم (٥٧) من (حكايات حارثنا):

... ولولا إيمانه - وهذا حقيقة - بأن هيبه الفتوة لا ترسخ إلا بالنصر ما خاض معركة قط. ويصادفه التوفيق فى معاركه فيضرب فتوة الدراسة ويصرع فتوة العطوف ثم يمتد ظله فوقنا كالشجرة السامقة بالفخر والطمأنينة. ونحبه جميعاً ونغنى بانتصاراته

والكرامة والطمأنينة. وكان يسهر ليله فى الساحة أمام التكية، يطرب للألحان، ثم يبسط راحتيه داعياً: اللهم صن قوى، وزدنى منها، لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين..

ولا يخفى «عاشور الناجى» فجأة، وتبتلعه ظلمات السجن، يبادر رجلاً من أتباعه هما «غسان» و«دهشان» إلى وراثة دوره فى الفتوة حفاظاً على سلامة الحارة وأمنها. ويتنصر «غسان» على «دهشان»، ولكن الفتى السمح الوسيم «شمس الدين» ابن «عاشور الناجى» يتحده ويغلبه على غير توقع من الجميع. وهكذا يرث الرجل الغائب ابنه ليستمر النهر فى مجراه:

«لم يتغير شئ من عهد عاشور الناجى. خلفه شمس الدين راعياً للحرافيش شاكماً للسادة والأعيان، وثابر الفتوة على عمله سواً للكارو، كما اشتغل كل رجل من رجاله بحرفته، ولم يتخل عن شقته الصغيرة مسكناً، وسد أذنه دون همسات أمه المتوسلة. امتلأت أعطافه بالعظمة الحقيقية، وروى ظمأ قلبه بحب الناس وإعجابهم، وسرعان ما صار من رواد الزاوية وأصدقاء الشيخ حسين قفة. ومن أموال الإتاوات جدد أثاث الزاوية، ورحب باقتراح للشيخ حسين قفة فأنشأ كتاباً جديداً فوق السبيل».

يعرض النص، هنا، لنموذج مثالى من نماذج القوة، وهو نموذج «القوة العادلة» حيث لا ينفصل الفعل عن القيمة مما يجعل ملامح البطل الشعبى حاضرة، بكل ثراء مخزونها، فى أنفاننا؛ فالبطل الشعبى تصوير لحلم الجماعة الشعبية، وآمالها، ورغبتها فى تحقق المساواة والعدالة. و«البطل الشعبى» بطل يناضل فى الداخل والخارج، فيقتضى على الفوضى فى الداخل وعلى العدو المهدد (لعتشيرته) فى الخارج^(٦)، وهو كأى شخص من شخوص الحكاية الشعبية، على المستوى الوجودى إذ ينمو «من القلق الذى يعتل فى نفس الإنسان، ومن إحساسه بالقوة الآسرة التى تربطه بمن حوله وبما حوله، وبالزمان والمكان، وبالحوادث التى يعيشها»^(٦).

إنه، بالأحرى، تجسيد لمبدأ الفعل فى مستوى اختياره الأخلاقى الذى يصور ضرورة توظيف القوة توظيفاً إنسانياً يتم

وننعم بأبوتة اللطيفة . وهو يجلس كثيراً في المقهى ليتابع الحكايات، ويقرب إليه أهل النكتة والمنشدين والزجالين، أحبيه على صغر سنى فيرد التحية بذوق يبعث في أعماق النشوة والأمل . وسلوكه معنا فريد غير مسبوق بشبيهه . يفرض على جميع أعوانه أن يكسبوا رزقهم بعرق الجبين لا بالبلطجة، حتى هو نفسه يعمل تاجر جملة للمخدرات، ولا يطالب بأتاوة إلا للضرورة القصوى .

ولكن الفتونة هي الفتونة على أى حال .

كلمة زغرب البلاقطى هي الأولى والأخيرة في أى أمر من الأمور .

والتحكم مرّ ولو كان طول العمر نتيجه . إنه يحذر الرجال من العريضة ويمنع النساء من الزينة المفرطة ويقيّد حرية الغلمان فى لعبهم .

ويغالى فى التدخل فيما لايعنيه حتى يحمل شاعر الرياب على التحيز لبطولة أبى زيد، ويبطل الزواج الذى يراه غير متكافئ، والطلاق الذى لايعجبه وإن رضى به الطرفان، ولم يكن أحد يتجرأ على طلب الكراوية أو الأنيسون عند وجوده فى المقهى لنفوره منهما .

ومن الواضح أن صورة «الفتوة» فى الحارة الشعبية عند نجيب محفوظ، تتجاوب مع مغزى كثير من الأمثال الشعبية التى تمثل خلاصة التجربة ومحصول الخبرة عند الجماعة الشعبية مثل: «اللى مالوش كبير يشتري له كبير»، و«لا يقل الحديد إلا الحديد»، و«اللى يعمل ريس يجيب الريح من قرونة»، و«الزناد الصلب يولع من قدحه»، و«الحيطة الواطية ينطو عليها الكلاب»، و«سيف السلطنة طويل، وغيرها»^(٨) .

ولعل انعكاس صورة «الفتوة» فى الوعى الشعبى يمثل، على المستوى الرمزى، فى كثير من الأحيان، تداعياً متفاوتاً فى درجاته لصورة «الحاكم»، فالحارة مجاز مرسل علاقته بالوطن البعضية، و«فتوة» الحارة - فى هذه الحالة - هو السلطان الذى يسوس أمر الرعية، وهو إما أن يكون عادلاً أو ظالماً، قديساً أو شيطاناً، أو مزيجاً من هذا وذاك .

ومن المسلم به، فى جميع الأحوال، أن الفرد الذى يمارس السلطة والقيادة بكفاءة واقتدار يمتلك، فوق ميل الإنسان الطبيعى للسيطرة والنفوذ، موهبة شخصية عالية وخصائص نفسية متميزة، ولكن «قيم الجماعة»، كما يقول ماكس فيبر، هى وحدها التى تستطيع أن تمنح ممارسة الضبط الاجتماعى طابعاً شرعياً، ومعايير الجماعة وحدها هى السند الذى يدعم الامتثال،^(٩)

ويستطيع الطابع الشرعى، دوماً، أن يميز - بإضافته على القوة، فى حالة السواء الاجتماعى، بين تمثيل القوة للطموح الجمعى وتمثيلها للطموح الفردى . وهو ما نلاحظه فى حوار «دعيس» مع «جبل» فى رواية (أولاد حارتنا) إذ يقول «دعيس» لـ «جبل»: «إنك لاتبغى الفتونة . سأكون أنا الفتوة، فيجيبه «جبل»: «لافتونة فى آل حمدان، ولكن ينبغى أن يكونوا فتوات جميعاً على من يطمع فيهم» . وهكذا يعمل التمييز بين التمثيلين، فى النهاية، إلى اتحادهما اتحاداً محسوساً حيث يصبح الطموح الفردى هو عين الطموح الجمعى، فيصير «الفتوة»، بسبب ذلك التماهى، «بطلاً شعبياً»، كما هو الحال فى شخصية «عاشور الناجى» و«شمس الدين» و«جبل» . أى يصير ممثلاً لقيم الجماعة ومعاييرها، وبالتالي، مفوضاً عنها تفويضاً حقيقياً فى تأسيس نظام العدالة المنشود . وهو ما نجد أصداءه، على سبيل المثال، فى خطاب «الجبلاوى» إلى حفيده «جبل»:

«أنت يا جبل ممن يركن إليهم، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة، وما أسرتك إلا أسرتى، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه، ولهم كرامة يجب أن تصان، وحياة يجب أن تكون جميلة» . وإذا يسأله «جبل»: كيف السبيل إلى ذلك؟ يجيبه «الجبلاوى»: «بالقوة تهزمون البغى، وتأخذون الحق، وتحين الحياة الطيبة» .

«الدرويش» بوصفه تجسيداً لمبدأ الإدراك:

نقرأ من (أصداء السيرة الذاتية):

قال الشيخ عبد ربه التائه:

أطبق الشر على الإنسان من جميع النواحي، فأبدع الإنسان الخير فى جميع المسالك .

ونقرأ منها أيضاً:

قال الشيخ عبد ربه النائه:

كنت أعبر ميداناً غاصاً بالخلق فرأيت مجذوباً
يضرب بعصاه في جميع الجهات كأنما يقاتل
كائنات غير منظورة، حتى خارت قواه،
فجلس على الطوار، وراح يجفف عرقه،
وطيلة الوقت لم يبال به أحد، فافترت منه
وسألته: ماذا كنت تفعل يا عبدالله؟

فأجاب بحق:

- كنت أقاتل قوة جاءت نزوم القضاء على
الناس ولكن لم يفهم عملي أحد ولم يعاوني
أحد.

يعرض النص، هنا، لنموذج المعرفة الخاصة، التي قد تنبع
من عالم بعيد، غير مرئي، يشوبه غموض أخاذ، ولكنه يجد
دلالة، في الوقت نفسه، عبر انتشار أشعته داخل السيج
الاجتماعي للجماعي، ليضئ ركناً مجهولاً في روحها، هو ركن
الثق إلى الحكمة، وإلى الحقيقة، وإلى حلم الخلاص المقدس.

ولعلنا نتذكر، في هذا الصدد، قصيدة صلاح عبدالصبور
الجميلة عن شخصية «الدرويش عبادة»:

أسأل أحياناً

هل كان يرى ما لا تبصر

أم يعلم ما لا تعلم

أم كان يحس بأن خيول الزمن العاتى

خلف خطانا تتقدم؟

أو قصيدته عن «بشر الصوفي الحافي»:

نظل حقيقة في القلب توجهه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملأخ

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه.

ولأن الطريق مستور، كما يقول المثل الشعبي، والطريق
نجيب العاصي، والعارف لا يعرف، فإن جدلية السَّير

والإفضاء هي مناط العلاقة بين «الدرويش» والآخرين، فكل
مقام مقال، كما يقول الأثر، وما يدور داخل التكية ليس هو ما
يفصح عن نفسه خارجها بالضرورة، وبذلك يكون تجسيد مبدأ
الإدراك توزيعاً للضوء والظل في مشهد الفهم والتفسير، وتلعب
التصريحات والتفريجات معاً دوراً واحداً مزدوجاً في التفاعل
والتواصل بين الحكماء المستبصرين وعامة البشر.

وإذا كان «الفتوة» في الحارة الشعبية، هو الذي يحمي
الحياة، ويهيمن على مقدراتها، فإن «الدرويش» هو الذي يوقظ
حياة أخرى في الحياة، ويؤمى إلى حقيقتها. إن «الفتوة» يمثل
القانون الظاهر لحركة الواقع الجمعي بينما «الدرويش» القانون
الباطن لحركة العاطفة الجمعية أو الوجدان الجمعي. و«الفتوة»
يسيطر على الأشباح والصور، أما «الدرويش» فهو يسيطر على
المشاعر والأرواح، إنه يوقظ العين من غفلتها، كلما حانت
الفرصة، ليفتحها على سؤال الغاية والمصير، أو سؤال «الماهية
والوجود». وعلى حين يسعى «الفتوة» إلى توجيه حركة الجماعة
إلى الاستنشاء بحكمة «الدرويش». وهكذا فقد نجد «الفتوة»
نفسه، بتأثير من هذه الآلية الارتجاعية، لاجئاً إلى فعل
الاستنشاء ذاته.

نقرأ في ملحمة (الحرافيش) عن «عاشور ربيع الناجي»
الفتوة العادل كجده:

«وعقب منتصف الليل ذهب إلى ساحة التكية
لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ورحاب
الأناشيد (.....) كأن الأناشيد الغامضة
تفصح عن أسرارها بألف لسان. وكأنما أدرك
لم ترنمو طويلاً بالأعجمية وأغلقت الأبواب.
وسبح في الظلام صرير فرنا إلى الباب
الصخم بذهول. رأى هيكله وهو يفتح بنعومة
وثبات. ومنه قدم شبح درويش كقطعة
متجسدة من أنفاس الليل. مال نحوه وهمس:

- استعدوا بالمزامير والطبول، غداً سيخرج
الشيخ من خلوته، ويشق للحارة بنوره،
وسيهب كل فتى نبوتاً من الخيزران وثمرة
من الثوت، استعدوا بالمزامير والطبول».

إن حلم اليقظة يفتح، هنا، مجالاً للاتصال المباشر بين
الصوفي والناس، بل بين المعرفة والقوة وبين الإدراك والفعل
عبر ارتباط شكلين منفصلين من العلامات: المزامير والطبول

الحرية والضرورة، وبين الإمكان والحدود، وبين الحضور والغياب.

والكهف، فى (أصداء السيرة الذاتية) هو الموازى الدلالى للتكية فى ملحمة (الحرافيش) و(حكايات حارتنا). إنه مكان السر والمعرفة والوجد والإدراك والنشوة. وأصحاب الكهف، هنا، كأصحاب الكهف فى القرآن الكريم: أهل البصيرة النافذة، وأسرة الحقيقة، وقاهرو الزمن.

قال الشيخ عبدربه التائه:

فى إحدى ليالى الكهف التى لاتنسى غلبنى
السكر بعد أرق وحيرة. وإذا بذرة هائمة فى
أعماق الكون تهمس فى وجدانى أن أطمئن،

ونقرأ أيضاً:

قال الشيخ عبدربه التائه لسمار الكهف:

أسكت أنين الشكوى من الدنيا، لاتبحث عن
حكمة وراء المحير من فعالها، وفرقواك لما
ينفع، وارض بما قُسم، وإذا راودك خاطر
اكتئاب فعالجه بالحب والنغم.

ونقرأ أخيراً:

قال الشيخ عبدربه التائه:

الغناء حوار القلوب العاشقة.

ولابد أن نلاحظ أن ارتباط الإنسان الشعبى نفسياً بالزمن الأسطورى - حيث يولد كل شئ من جديد - كان سبباً وراء نزوعه الدائم إلى تجدد حياته. وهو يفعل هذا من خلال ممارساته واحتفالاته وتصورات،^(١٢). والدورة المتكررة للأشياء هى الإيقاع الذى يأخذ فى محاكاة المطلق الكونى على لسان المغنى والمرنم فى الحضرة الصوفية. والسكر أو النشوة أو الطرب أو الشهود ثمرة طقس الغناء فى المذكور ومجاوزة الزمنية الدنيوية الضيقة إلى بحر الأبدية الواسع بأفقه اللانهائى، وأسراره التى لاتنقذ:

عاد إلى دنيا النجوم والأنشيد والليل والسر
العتيق. قبض على أهداب الرؤية فغاصت
قبضته فى أمواج الظلام الجليل. وانتفض
ناهضاً ثملاً بالإلهام والقدرة فقال له قلبه

من ناحية، والعصى والنبابيت من ناحية أخرى. وباب التكية المضمخ نفسه هو رمز للعبور الموعود الذى سيعمل على سريان الحكمة المقدسة فى واقع الحياة اليومى ذاته (الحياة المليئة بالناس). وكما يقول «مرسيا إلباد، فإن الطريق والسير قبالان للتحول إلى قيم دينية، لأن كل طريق قد يرمز إلى (طريق حياة)، وكل سير (حج) إلى مركز العالم»^(١٣).

وإذا كانت (التكية) هى بيت الحكمة المخبوءة أو خزانة المعرفة الخالدة، فإنها تمثل عالماً داخل العالم ذاته كأنها لؤلؤة المحارة، وهى رمز ساطع لحياة الروح التى تصبح حياة الجسد بدونها هباءً منثوراً. وحياة الروح هى حياة الإدراك، ومن ثم يصير اجتثاثها لدور الإدراك ذاته فى تسويغ الحياة، وإضفاء المعنى على صورتها.

نقرأ من الحكاية رقم (٧٦) من (حكايات حارتنا):

«بسرعة الشهب انتشر خبر يقول إن الحكومة ستهدم التكية ضمن مشروع للمرافق العامة. فى لحظة يصير حديث البيوت والدكاكين والوكالات والغرز والبوظة والخرابات فى حارتنا.

- حارتنا ميمونة ببركة التكية.

- الخضرة والأزهار لاترى إلا فى التكية.

- والأغنيات الإلهية أين تُسمع إلا فى التكية.

- وما المكان الذى لم يضمز أذى لإنسان إلا التكية.

التكية، إذن، منبع الخصب والنماء والغناء والخير، أى إنها منبع إدراك الجمال والكمال فى الحياة. وفى مقابل القسوة التى تحملها عصا الفتوة، يولد الشجى الذى يحمله مزمار الدرويش. وهذا الشجى ليس مفصولاً عن طابع الحنان الذى انطبعت به انطباعاتاً خاصاً موسيقى الصوفية وأناشيدها^(١٤). ومن هنا تعلق الوجدان الشعبى بهذا النوع من النغم لأنه يخلق، فيما يبدو، حساسية اتصالية خاصة بالمطلق مما يعنى إعادة إدراك الحياة وتصورها فى دائرة أكبر من وقائعها وتفصيلاتها النسبية الصغيرة بكل ما لهذه الوقائع والتفصيلات من وطأة ثقيلة على النفس التى تنوق إلى الانفلات من أسرها. إن سحر المعرفة الغامضة فى شفافية أبعادها الشعرية ينطلق فى مواجهة عادية الواقع ونشريته ليحقق التوازن المأمول بين

لا تجزع فقد يفتح الباب ذات يوم تحية لمن
يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح
الملائكة ..

وهتفت الحناجر شادية:

دوش وقت سحر إذ غصه نجاتم دارند
واندر آن ظلمت اشب آب حياتم دارند،
ملحمة (الحرافيش)

وتتحرك الجماعة الشعبية بين الفتوة، والذويش،
هركنها بين البطولة والحكمة، بين صخب الأمواج وسكينتها،
بين عفتان الجسد وغبطة الروح: إنها حركة تبادلية متصلة
تربط بين مبدأ الفعل ومبدأ الإدراك في مشهد واحد، وتنداح
عن تناغم ألوف تذوب فيه عناصر المفارقة لتكشف عن العمق
الغنى للموقف الوجودي المغمم بالأسئلة والإجابات في آن.

إن خبرة الجماعة الشعبية تضع نفسها فوق التقاليد
السطحية بين مظاهر الواقع لتنفذ إلى لب التجربة المباشرة،
جامعة بذلك بين الحس العملي والنظر التراكمي؛ فالوعي
الشعبي يستجيب لكل جزئية من جزئيات الواقع أو الحياة في
فاعليتها الخاصة، ثم يعود فيضعها في سياق مترابط مع غيرها
تأسيساً على منطق التصالح بين الوظائف المختلفة وتكاملها،
ويجعل من السياق الكلي سياقاً مفتوحاً، دوماً، للمزيد من
المعطيات الجديدة التي يستوعب التضافر الوظيفي تجاورها
وارتباط بعضها ببعض عن طريق الدلالة المستمرة لآواز
العطف.

يقول الموال الشعبي:

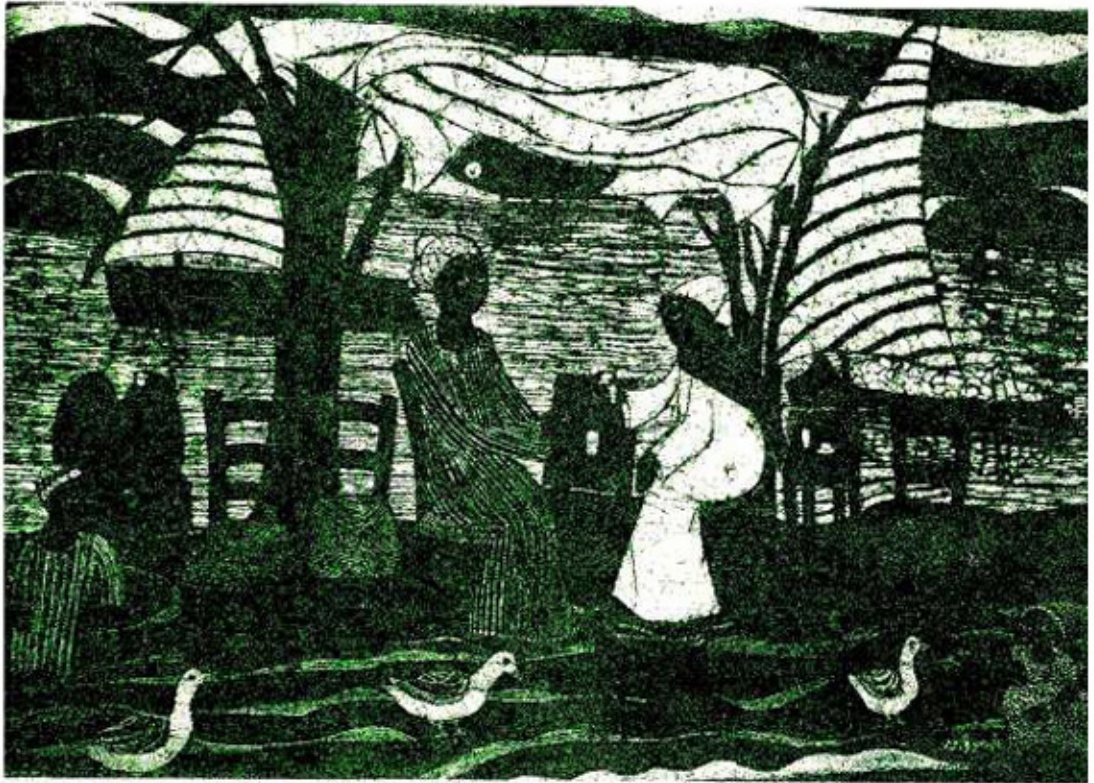
السبع له طبع، والضبع له طبع
والديب له طبع، والكلب له طبع
والكريم له طبع، والبخيل له طبع
السبع له طبع، لو ملك الخلا يسرح
والضبع له طبع، لو جالو الضلام يفرح
والديب له طبع، لو ملك الغنم يجرح إلخ.
ويذكر أن هذه «القابلية الدائرية للنمو أو التكاثر، على
دمج التنوعات والتباينات والسمات المتعددة في وحدة واحدة
مرنة التسيج تستمد توازنها وشمولها من اتساع الإطار ولا
محدوديته حيث «يقترن نظام الحياة ونظام الكون في بنية
فكرية واحدة، كما تقول نبيلة إبراهيم (١٣).

«الفتوة والذويش، إذن، نموذجان وموقفان وفاعليتان
يعملان، برغم المفارقة الظاهرة بينهما، على تـمـلـح المادى
والروحى وتكاملهما في حياة الجماعة الشعبية، وهما يجعلان
من عنصرى النفع والجمال قطبى رحى واحدة، ويريطان -
على اتساع المسافة - بين الدنيوى والمقدس ربطاً وثيقاً يشبه
في مثاقته ذلك الارتباط العضوى بين الفعل والإدراك، بل إنه
يكاد يتماهى معه ويحل فيه؛ إذ إن «القوة، تسائل المعرفة بقدر
ما نحاسب «المعرفة، القوة. ومن خلال هذا الحوار الدائب
يتحرك «الفعل، نحو القيمة بينما يتحرك الإدراك نحو الفعل.
وفى ذلك الطموح النبيل إلى التقارب والاتحاد يولد حلم
اليوتوبيا التي تضرب مفهومات الحب والقوة والعدالة جذورها
في طبيعة وجوده بوصفه إمكاناً واقعياً بتعبير بول
تيلتش، (١٤).

الهوامش

- (١) خيرقليطس، جدل الحب والحرب، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٨٧.
- (٢) السابق نفسه، ص ٧٣.
- (٣) د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٦٢.
- (٤) السابق نفسه، ص ١٥٨.
- (٥) د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٤٣.
- (٦) السابق نفسه، ص ١٤٤.
- (٧) جولييا كرسيتيفا، اسم موت أو حياة، ت: د. صبحى البستاني، الفكر العربى المعاصر، ع (٢٣)، كانون ثانى ١٩٨٣، مركز الإنماء القومى، بيروت، ص ٧٧.
- (٨) انظر العلامة أحمد تيمور باشا في: الأمثال الشعبية: موضوعات الملوك والرؤساء والقوة، والقيادة على وجه الخصوص، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط (٤)، ١٩٨٦.
- (٩) د. السيد حسنى، علم الاجتماع السياسى: المعاهيم والقضايا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٨٦.

- (١٠) مرسيا إلباد، المقدس والذنيوي: رمزية الطقوس والأسطورة، ت: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٧، ص ١٧١.
- (١١) انظر: محمد فهمي عبد اللطيف: الفن الإلهي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١١ وما بعدها.
- (١٢) د. نبيلة إبراهيم، المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢١٨.
- (١٣) السايق نفسه، ص ٩٠، ٩١.
- (١٤) يمكن مراجعة الفصل الأول من كتاب «بول نيلش»: الحب والقوة والعدالة بعنوان «المشكلات الداخلية للحب، القوة، والعدالة»، حيث يقوم بتحليل أنطولوجي للمعاني الجذرية لكل منها كتمهيد لبناء النموذج القيمي الجامع الذي يوحد بين المفاهيم الثلاثة في وحدة واحدة يتجلى من خلالها المثال الأعلى للموقف الوجودي، ت: كامل يوسف حسين، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١.



رحلة العُطْرُون

د. شوقي عبد القوي عثمان حبيب

تمثل الطرق التجارية أو مسالك التجارة ودروبها، عاملاً مهماً في نقل الثقافة؛ حيث يساعد التبادل والتنقل على حمل التأثيرات الثقافية على طول تلك الطرق، ومن الطبيعي أن يحدث هذا التأثير المتبادل بين الوافد والمستقر. وهذه التأثيرات غير محسوسة وتأخذ زمناً طويلاً. ومن الجدير بالإشارة أن هذه الطرق لم تكن طرقاً مخصصة للتجارة أو أنشأت من أجلها؛ بل هي في الغالب دروب سلكتها هجرات، ورحلت عبرها قوافل ورعاة، واقتحمها غزاة، وكل هذا يحمل في ثناياه أثراً ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً. وكان الإنسان الذي طرق هذه الطرق هو الوعاء الذي حمل في أعطافه الثقافة على طول تلك الطرق.

لكن هذه الصعوبة لم تمنع اتصالاً قدر له أن يكون؛ وذلك في سبيل الحصول على منتجات سلعية تحتاجها منطقة من أخرى، أو بلد من آخر، فكانت التجارة هي السبيل الرئيسي المؤدى إلى ارتياد هذه الطرق، بالإضافة إلى تحرك الصوفية من المغرب إلى غرب إفريقيا، وذلك في سبيل نشر الدعوة.

ولأهمية مصر بوصفها وسيطاً تجارياً بين عالم المتوسط وبين إفريقيا وعالم المحيط الهندي، وبوصفها واجهة لسلع هذه المناطق - فقد أصبحت محطاً لسفن تلك العوالم وقوافلها. وقد ربطت مصر بإفريقيا عدة طرق مائية هي النيل، والبحرين المتوسط والأحمر، بالإضافة إلى الطرق البرية التي من أهمها:

من البديهي أنه كلما تيسرت سبل الاتصال كلما زادت عوامل التأثير والتأثر؛ لذلك نجد أن عوامل الوحدة وجدت طريقاً لها بين الشعوب الأوروبية، وكل ذلك راجع بطبيعة الحال في المقام الأول إلى بسر التنقل بين أرجاء القارة.

ونجد عكس ذلك في إفريقيا فوعورة سبل الاتصال بين أرجائها، أخر نمو عوامل التوحد والوحدة بين بلدانها رغم وجود بلدان بها تدين بديانة واحدة وتكلم لغة واحدة وثقافة إلى حد ما متشابهة (دول الشمال الإفريقي والسودان) ولكن صعوبة التنقل أدت إلى ذلك، ويصدق هذا على الدول العربية أيضاً.

على طريق درب الأربعين إلى قبيل وادى حلفا عند مكان يقال له «ساقية العبد»، ثم سار في الدرب الموصل إلى واحة سليمة على درب الأربعين الموصل إلى دارفور، ومن المحتمل وصوله إلى دارفور^(٨).

ويذكر بوركهارت أن طريق درب الأربعين يربط بين النيل وغرب السودان بواحة سليمة وبئر النطرون حتى يصل إلى الفاشر، وكانت القوافل تقطعه في شهرين، ولكن عدد أيام السير بين الآبار كان أربعين يوماً وهذا سبب تسميته بدرب الأربعين، وكان لهذا الدرب فروع أخرى مختلفة متصلة بالواحات الأخرى فكان مثلاً متصلاً بالطريق السابق، كما كان يتصل ببعض الطرق الواصلة إلى شمال إفريقيا^(٩).

ولحسن الحظ أن بعض هذه الطرق الوعرة مازال مستعملاً إلى الآن، وربما لم يتغير أسلوب اختراق الطريق أو الوسيلة المستخدمة من آلاف السنين.

وسنعرض الآن لرحلة العطرون^(١٠)، وما كان يتم خلال السير مصاحبين أفراد القافلة لتتعرف على مدى صعوبة الطريق، وأنه رغم تلك الصعوبة فقد حدثت بعض التأثيرات الثقافية ولكن - وهذا مؤكد - لو كان الاتصال أيسر لامت عوامل الوحدة بين الدول الإفريقية.

ونبدأ بذكر بعض الأماكن التي تمر عليها قافلة العطرون، مع مراعاة أن الراوى لم يحدد فى أى بلد تقع هذه الأماكن. وهى وادى العدس وسميت كذلك أرض صفراء تشبه العدس، واقف، المشرشر، المقاطيع الأولى، المقاطيع الثانية، المخازن، المرجون، بوابة العظام - وقد سميت كذلك لأنها مكان ضيق وبه عظام الجمال التى ماتت قبل ذلك - وهذه المنطقة أكثر منطقة تتعرض فيها الجمال الضعيفة للموت؛ لأن المسافة بين هذه المنطقة والتي قبلها كبيرة، فكانت الجمال الضعيفة تموت من العطش، وبعد بوابة العظام تمر القافلة على جبل عال، أم رجوم وهى منطقة عالية، الجرنات (جمع جرن الغلة)، وسميت كذلك لأنها تشبه أجران الغلال، المرير لأن مياهها مرة ولا يستعملها أحد، الجواميس وهى عبارة عن جبلين يشبهان الجواميس، المركيب وتشبه ركاب الحصان، عد الحصن.

هذه بعض النقاط التى كانت تمر عليها القوافل الذاخرة من باريس لجلب العطرون ويلاحظ أن تسميات تلك الأماكن أو بعضها أطلقها الأوائل الذين طرّقوا تلك الدروب ولم يعثر على

طريق ساحلى من الإسكندرية إلى فاس ومكناس ماراً ببرقة وطرابلس والقيروان، ومن مكناس بالمغرب كان يتفرع الطريق إلى سجماسة وأودغست فى غرب إفريقيا^(١١).

ومن أسوان يخرج طريق محازر لضفة النيل الشرقية ماراً بالنوبة إلى السودان فيمر بكلاشة إلى كويان، العلاقى، وادى السبوع، ابريم، توشكى، وادى حلفا، وادى خورسنتك، وادى عبودى، وادى المحس، حانك، دنقلة^(١٢).

وهناك طريق يبدأ من دراو إلى سواكن عبر الصحراء الشرقية فيمر بوادى أم ركة وبعدها وادى أم الحبال^(١٣)، ثم وادى عذير ثم بئر المرة إلى وادى العلاقى وهو عامر بالكلا والشجر الكثير، وهذه المزايا تجعل له فى نفوس البدو منزلة كبيرة ويحييه الأدلاء والبدو حين يدنون منه تحية إكبار وإجلال ويحمدون الله على أنهم بلغوه سالمين «السلام عليك يا وادى علاقى الحمد لله الذى جيناك بالسلامة». وحين عبور القافلة بالوادى يأخذ كل من بالقافلة حفة من الذرة ويبذرهما على الأرض قرياناً للروح الطيب الذى يظلل الوادى. ويمر الطريق بعدة بلاد منها وادى الطوشى، أم دوم، الدامر، شندى، عطبرة، سهول الناكه، وتستغرق الرحلة بهذا الطريق حوالى أربعين يوماً^(١٤).

أما عيذاب على البحر الأحمر، فكان يربطها بوادى النيل طريقان أحدهما من قوص والآخر من أسوان. أما الأول، وهو الواصل بين قوص وعيذاب، فهو طريق شاق على القوافل ولا يسافر فيه إلا على الإبل لصبرها على الظم^(١٥).

أما الطريق الآخر من أسوان إلى عيذاب فمسافته مائتا فرسخ^(١٦)، وتقطع القوافل فى خمسة عشر يوماً. وأماكن النزول بهذا الطريق معلومة للقوافل فلا يمكن النزول فى أى مكان غيرها، والماء بهذا الطريق شحيح^(١٧).

وأخر هذه الطرق، وربما يكون أقدمها - وهو مريط الفرس فى بحثنا هذا - هو طريق درب الأربعين، وقد اتخذ الرحالة العظيم حرخوف فى عصر الأسرة السادسة طريقاً له فى رحلته الثالثة إلى جنوب الوادى، ولا نستطيع تحديد نهاية تلك الرحلة أو آخر النقاط التى وصلها ذلك الرحالة العظيم، إلا أنه عاد ومعه كثير من منتجات تلك الأقاليم كالبخور والأبنوس والعطور وجلود الفهود وأنياب الفيلة ويزور السمس. ولا يتركنا أحمد فخرى هكذا، بل يحل الرحلة فيذكر أن حرخوف سار

أى اسم من هذه الأسماء على الخرائط الجغرافية العادية. أما عدد الآبار فيبلغ ثلاثة آبار فى المسافة التى تقطعها القافلة، وهى ليست متتالية ولكن المسافة بين كل بئر وآخر تقدر تقريباً بمسيرة خمسة أيام، ومياه هذه الآبار تستخدم فى الشرب للإنسان والإبل.

تبدأ الرحلة باتفاق أعضاء الرحلة، الذين يرغبون فى السفر، على موعد محدد، وغالباً ما يكون شتاءً، ومكان التجمع قريب من قصر باريس. بعد الاتفاق تستخرج تصاريح السفر من سلاح الحدود. والمشاركون فى الرحلة ليسوا من باريس فحسب ولكن هناك من هم من غرب باريس ومن القرى القريبة، ويتحدد هذا على حسب الانسجام والتوافق بين الأفراد.

يتراوح عدد أعضاء الرحلة بين تسعة إلى اثني عشر رجلاً. وعدد الجمال التى تخص كل فرد بين ثمان وعشرة جمال، حيث تتكون القافلة من حوالى مائة جمل. ولا يمتلك أعضاء الرحلة هذه الجمال جميعها؛ فهناك جزء كبير من هذه الجمال مستعار من الأهل أو الأصدقاء فأكثر أفراد الرحلة امتلاكاً ربما لا يمتلك أكثر من ثلاثة جمال. وتكون عدد الجمال الخاصة بكل فرد فى الحدود التى تسمح له بقيادتها وتحميلها بالعطرون؛ فلا يعقل أن يحضر فرد بعشرين جملًا وآخر بخمسة.

وهناك أعراف استقرت بالنسبة لإعارة الجمل؛ حيث يتحمل صاحب الجمل العليق (أكله) الخاص به وهو عبارة عن أردب عليقة^(١١)، وأيضاً أدوانه (شيلته) وهى الحاوية^(١٢) والفردى^(١٣)، هذا مقابل أن يحصل صاحب الجمل على ثلثي المحصول أى ثلثي حمل الجمل من العطرون ويأخذ مستعير الجمل الثلث. ويمكن أن يأخذ صاحب الجمل مقابلًا نقدياً يوازي قيمة الثلثين بعد بيع المحصول.

لابد لهذه المجموعة من ريس يأمر فيقطاع؛ فهو الذى يحدد كل أمور الرحلة من مواعيد السير إلى التوقف إلى تحديد أماكن الراحة، وعادة ما يكون الريس هو الأكثر خبرة بالطريق، ويجب أن نلاحظ أن الرياسة هنا - وهى الرياسة المختارة، وليست المفروضة بالمنصب أو الجاه - لا تعطيه أية مزية عن الآخرين، فله منا الطاعة وعليه القيادة، وجدير بالذكر أن ما يراه الريس أحياناً يخضع للنقاش مثل أماكن التهيئ ومواعيده وغير ذلك، ولكن بعد كل هذا فما يراه الريس هو النافذ.

وبداية التحرك عادة ما تكون فى الساعة الثامنة صباحاً، وتحديد موعد السير لا يرتبط بظهور القمر أو عدمه؛ فالطريق معروف لهم جيداً رغم أن به بعض المناطق الوعرة التى يجب الحذر أثناء السير فيها، ومع المعرفة بالطريق إلا أن هذا لا يمنع من الاستعانة بالنجوم فى الاهتداء، ولا يعرف الجميع قراءة النجم، ولكن البعض يعرف ومنهم طبعاً ريس القافلة. تبدأ أول راحة فى الطريق فى الظهر حوالى الساعة ١٢ حيث يتناولون الغذاء ويشربون الشاي، وفى هذا التوقف لا تضع الجمال حملها حيث إن فترة الراحة قصيرة لا تتعدى الساعة والنصف، ويبدأ السير مرة أخرى عندما ينادى الريس «هيا يا رجالة».

ويجب أن نلاحظ أن هناك قواعد عامة تحدد موعد السير؛ فلو كان الجو حاراً يسيرون فى الليل، والعبارة التى تقال فى هذه الحالة (خنسرى). أما إذا كان بارداً فيسيرون نهاراً، وليس هناك عدد معين من الساعات للسير والذى يحدد ذلك حال الأرض؛ فلو كانت الأرض مستوية فيسيرون حوالى اثنتى عشرة ساعة فى اليوم، أما إذا كانت غير مستوية أى بها مرتفعات ومنخفضات فتقل ساعات السير، وأيضاً إذا تعبت الجمال تستريح، مع العلم بأن الجمل لا يتأثر بالحرارة. ومسافة سير الجمل فى اليوم حوالى ٤٠ كم وسرعته تساوى سرعة الرجل. أما إذا صادف القافلة هواء مترباً فتتوقف فوراً ولا تتحرك، ولا يمكن معرفة حالة الجو أو التنبؤ به، فمن مناخ صاف إلى هواء مترب فجأة.

وتتحرك القافلة له نظام؛ فلا تتحرك متلاصقة بل تتحرك فى جماعات، وكل مجموعة تتكون باتفاق أفرادها؛ حيث يتفق كل ثلاثة أو أربعة رجال على أن يكونوا سوياً، وهذه الزملة تسير سوياً، تأكل سوياً، وعادة ما تكون هناك أمور تراعى فى اختيار الزملة، أهمها أن تكون الأعمار متقاربة حتى لو تفوه أحدهم بكلمة «كده أو كده» على حسب تعبير الراوى. ويلاحظ هنا فى الاختيار أنه لا تزال هناك قيم افتقدها أهل المدينة وهى قيم الحرص على مشاعر الآخرين، كما أن المجموعات تستمر فى الرحلة بالترتيب نفسه الذى بدأت به فلا تسبق مجموعة مجموعة أخرى أو تتخطاها.

يراعى فى السير أن ترى المجموعة الخلفية المجموعة التى أمامها؛ بمعنى أن تكون فى مرمى البصر، وليس هذا فحسب،

ولكن أيضاً على مدى النداء، وذلك حتى لا تفقد المجموعات أثر بعضها البعض وتتشتت القافلة، والاتصال فى هذه الحالة بالمناداة بين المجموعات بعضها وبعض، فعندما يجد الرئيس مكاناً ملائماً للراحة ينادى على المجموعة التى خلفه قائلاً (مراح)، وكل مجموعة تنادى على التى خلفها، وهكذا يتم التبليغ. وإذا وجد البعض أن المكان غير مريح يقول (فلنمض قليلاً إلى الأمام) وننبه على بعضنا بذلك بالمناداة أيضاً حتى نجد مكاناً مريحاً، والمراح هو المكان الذى سينامون فيه.

ويقول عمر عطية الله إن هناك بعض الأمور التى نلتزم بها، وعرفت بالخبرة ممن سبقونا؛ فلا يمكن أن يكون المراح مكاناً سبق أن اتخذناه أثناء الذهاب، أو اتخذته غيرنا، ونعرف إذا كان غيرنا قد اتخذ مكاناً للنوم من مخلفاتهم. وهذا لأنه عندما نترك الجمال فى مكان يؤدى ذلك إلى وجود - أو زيادة - القراضة به وهى حشرة تمص دم الجمال لذلك نفصل عدم النوم به، أيضاً نتحسب أن يكون بين الجمال، التى نامت فى هذا المكان قبلنا، جمال مريضة بأمراض معدية فتعدى جمالنا.

وفى المراح يتناثرون فى مسافات كبيرة حيث يمكن أن تصل المسافة بين مجموعة وأخرى إلى حوالى نصف كيلومتر، وذلك لأن هناك جمالاً ذكوراً تعض بعضها ولذلك نربط الجمال بعد عقله من ركبتة فى زكبة بها رمل وعموماً نفضل الإناث حيث إنها أكثر هدوءاً كما أنها مريحة فى السير وعموماً عند المبيت لابد من عقل الجمال جميعها أى ربطها من الركبة، والذكر يعقل ويربط فى كيس رمل.

وهناك أساليب تتبع فى بداية السفر مع الجمال، خاصة إذا كان هناك كثير من الجمال الذكور؛ حيث يصعب السيطرة عليها لهماجها، ويرجع ذلك إلى أنها مستريحة ولا تعمل إلا نادراً.

فيبدأون بكسر الجمال ومعنى ذلك أن الذكر القوى يكسر الذكر الضعيف، وذلك بأن يتركوا الجمالين سوياً فيتصارعان وعندما يشعر الضعيف أنه لن يستطيع هزيمة الآخر يعطيه ظهره ويسير مبتعداً عنه، ومادام الضعيف أعطى ظهره للقوى فلا يمكن أن يعود له مرة أخرى. ويسمون القوى فى هذه الحالة «طارد أخوه» وبهذا يمكن ترك الضعيف مع النوق فلا يفعل معها شيئاً لأنه - على حد قول الجمالة - «نفسه مكسورة». وإذا كان هناك أكثر من جمالين تتبع الطريقة نفسها حتى يتبقى جمال واحد وهذا يسحب باليد ويعقل ولا يترك.

أيضاً توضع كمامة (كعامة) على فمه وكانت تصنع من الليف والآن تصنع من البلاستيك، وإذا كان صعب السيطرة عليه مع كل هذا يحزم فى أنفه (منخاره) أى يخرم فى جلد الأنف وتوضع حلقة من الليف.

هناك أيضاً الجمال التى تخزن لصاحبها بمعنى أنه عندما يضربها صاحبها يصيبها غل كبعض بنى الإنسان، ويتحيز هذا الجمال الفرصة لكى يغدر بصاحبه ويعتدى عليه. وهذا الجمال مهما ضربه صاحبه لا يحس ولا يظهر أى نوع من الألم ولكنه يخزن. ويختص بهذه الصفة نوع من الجمال هو الجمال المولدة. وعلاج هذه الحالة تتم بأن يجتمع رجلان أو ثلاثة ويستمررون فى ضربه حتى يحتج أى يطلق صوته بما يشبه العياط، وهذه الأصوات يسمونها جعجة فنعرف أنه خاف ولن يخزن لصاحبه، ولابد من أن يقوم بضربه رجلان أو أكثر لأن رجلاً لن يقدر عليه بمفرده.

ولكن كيف يعدون للنوم؟ تترك الجمال فى صفين عكس الهواء وينزلون الفرادى والحوية من على الجمال، ويعمل كل واحد دروة بالحوية خلف الجمال لكى ينام فيها. وقبل النوم تجتمع كل مجموعة حيث يطهون الطعام ويشربون الشاى ويتسامرون. والطريف أن المجموعات إذا كانت قريبة من بعضها البعض يمكن أن تذهب إحداها للسهر مع الأخرى والمسامرة وربما العشاء.

ولتناول الطعام مع «الزملة» نظام يتبع، فرصته ظروف الرحلة؛ فكل فرد من الزملة يخرج صنفاً من عنده وتتناول الطعام سوياً؛ وذلك حتى يخف الحمل عن الجمال لأنه لو تم تناول الطعام مما لدى فرد منهم حتى ينتهى ما لديه من طعام، ثم ينتقلون إلى الثانى، وهكذا، فستستمر الجمال بأحمالها كما هى حتى يأتى الدور على صاحبها. ولكن بهذه الطريقة تخف الأحمال عنها تدريجياً بدلاً من التخفيف عن جمل إثر جمل. هذا فضلاً عن أن كل فرد لا يأخذ جميع أنواع الطعام الذى يحتاجه ولكن يأخذ كل فرد من المجموعة بعض الأنواع حيث يكون الطعام الذى مع الجماعة الطعام الكامل الذى تحتاجه المجموعة. فهنا كل يحتاج إلى الآخر؛ لذلك فلا بد من التعاون.

عادة ما يكون العيش الشمسى هو الصنف الوحيد الذى لابد أن يكون مع الجميع، ينشف هذا العيش ويوضع فى

كيس وتأخذ أيضاً قرقوش (قراقيش) وهى نوع من العيش
تعجنون باللبن، نصف شوال دقيق حوالى ٤٠ ك وعص
بمبات من كل صنف ٧ أو ٨ علب ويصل وثوم وتمر وعجوة
وحوالى ٤ ك سمن ومزق دجاج وحوالى ١٠ جراكن ماء وذلك
بالنسبة لكل فرد. ولا يأخذون لحوماً معهم لأنها تفسد وإذا كان
الحر بارداً فيمكن أخذ اللحوم لأول وثانى يوم.

أما لماذا يأخذون الدقيق معهم؛ فلذلك سبب هو أنهم لا
يستطيعون تناول العيش الجاف طوال مدة الرحلة، فأحياناً
تنتهى النفس العيش الطرى فيصنعون ما يسمى بالقرص،
وطريقته هى عجن الدقيق كالمعتاد مع وضع الملح عليه ثم
تفرد قطعة قماش على الأرض، وتوضع عليها العجينة.
وتضرب (تدب) باليدين وتنفرد ثم تضرب وفى هذه الأثناء
يتم إشعال النار فى بعض الحطب، وهو من العسل الذى
يأخذونه معهم لأنه من النادر العثور على حطب بالصحراء،
ويوضع مباشرة على النار دونما صاج أو بلاطة فرن ومع ذلك
لا يبلوث بالرماد لأن الأرض عندما تكون ساخنة لا يعلق
بالعين أى شئ ويتحدد سمك الترغيف حسبما يريدون.

عند تناول الطعام لابد وأن يؤكل العيش اللين حتى لا
يخسر، وكل فرد من المجموعة يخرج نوعاً من الطعام؛ فهذا
يغم العسل والثانى الجبن والثالث الشاى والسكر وهكذا.

ويتناول أعضاء الرحلة أكلاً بين وجبتى الإفطار والغذاء
وتسمى «تخريشة» ويتم تناولها وهم على ظهور الجمال وتتكون
التخريشة من قرقوش ناشف وتمر وأى شئ يمكن أن يؤكل وهم
سائرون دون إعداد. وتوضع التخريشة على الجمل، فى متناول
اليد، وأيضاً أكل للجمل ثكى يناله الجمال طعاماً وهو سائر.

ويحمل الجمل ما زنته ١٧٠ ك تقريباً، وهذا يقارب ما
ذكره نعم شقير من أن حمل الجمل المعتاد ٣٦٠ ك (١٤)،
ويحمل على الجمل فى رحلة الذهاب العليق والماء وأكل
للجمل. ولابد من وصول الجمل إلى مكان العطرون خالياً من
الأحمال، حتى يحمل بالعطرون. لذلك تترك القافلة طعام
العودة أثناء الذهاب فى النقاط التى سيتوقفون عندها فى
العودة؛ حيث يوضع الطعام فى أكياس بلاستيك وكذلك
العليقة، وتدفن فى الأرض على مسافة نصف متر، حتى لا
تعثر عليه الثعالب أو حيوانات الصحراء، وعادة ما يدفن
الطعام فى أماكن مرتفعة يعرفونها ويسمونها «بيان» ولابد من

تقسيم أكل الجمال على المدة كلها مع مراعاة أن الرحلة يمكن
أن تطول أياماً، وإذا انقضت أيام الرحلة، وتبقى أكل فيزيدون
فى الكميات المقدمة له.

ويركب الجميع الجمال وهم ذاهبون ولكن عند العودة
يركب النصف ويسير النصف، ثم يتبادلون المواقع فالسائر
يركب والراكب يسير وذلك لأن الجمال تكون محملة
بالعطرون.

ولا تشرب الجمال دائماً مما معهم من ماء، ولكن فى
بعض المواقع التى خبرت يفتحون حفرة كبيرة إلى عمق ٢
متر وينتظرون لأن الماء يأتى إليها من باطن الأرض، وعندما
تمتلئ بالماء يكون قد تم حفر حوض وفرشه بالمشمع حتى لا
تشرب الأرض الماء. ويملا هذا الحوض بالمياه وتشرب الجمال
منه، وأماكن المياه معروفة لهم.

وبجوار تلك الأماكن الرطبة يوجد العقرب، وإذا لدغ
العقرب أحداً يكرى مكان اللدغ ويلف بالشاش أو قماش ويشرب
الملدوغ شاياً «وريك الستار»، وكذلك تنتشر الثعالب والفئران،
ولم يصادفوا حيوانات متوحشة.

وهناك تقاليد تتبع بالنسبة لما يفيض من حطب وأكل
وماء، فالحطب المتبقى يترك حتى يستفيد به الآخرون الذين
سيمررون فى هذا المكان أو يستخدمونه هم فى رحلة أخرى إذا
لم يستعمله أحد. أما الأكل المتبقى فيقسم بين أعضاء القافلة،
ويسكب الماء فى الصحراء على العشب.

أيضاً إذا كان هناك فى الطريق حطب محروق منه جزء
لا يأخذونه حتى ولو كانوا فى شدة الاحتياج إليه لأنهم
يتشاءمون من السواد الموجود به، ولا يعرف مبعث هذا التشاؤم
ولكنهم سمعوه ممن كانوا قبليهم «أما يكون فيه حطب محروق
لا تستخدمه - ماتشيلوش».

ولابد من وقوف القافلة قبل الظهر بساعة فى يوم الجمعة
ولا تتحرك إلا بعد الظهر بساعة، كذلك لا يبدأون الرحلة يوم
جمعة. ربما لأن هذا اليوم يوم الصلاة الجامعة.

ولطول مدة الرحلة قاطعة صحراء لا نبت فيها ولا حياة،
فلا بد أن يكون على الأقل هناك كثير من أعضاء الرحلة على
دراية بالتطبيب، وفى الحالات المرضية العادية التى يمكن أن
تعرض لها الأفراد، وأيضاً على معرفة بعلاج الجمال.

والحالات التى تعالج بالنسبة للإنسان حالات بسيطة مثل المغص الذى يداوى بشرب الماء الساخن أو نعناع أو الكمون. أما حصر البول فيغلى له شعير من عليقة الجمال ويوضع ماء الشعير فى جركن ويشرب منه المريض. أما الصداع فيعالج بالاسبرين أو النوفالجين.

فى حالات جذع اليد أو الرجل فلا بد من الكى فتسخن المحاويز وهى عبارة عن سيخ حديد ويكوى بها المصاب، أيضاً يستخدم الكى لأمراض الروماتيزم والصداع الشديد.

وإذا تعب فرد ولم يعرف علاجه فينزلونه من على الجمال كى يرتاح ويمكثون معه مدة يومين على الأكثر، وإذا لم يشف يوضع على الجمال مرة أخرى وينطلقون لكى يكملوا الرحلة لارتباطهم بمدة التصريح وكمية الأكل والمياه التى معهم حتى يصادفوا طبيباً أو يشفى.

وكما أن الإنسان معرض للمرض كذلك الجمال، وأيضاً تتعدد الأمراض التى تصاب بها الجمال وعلاج بعض الأمراض علاج متوارث عرفوه بالخبرة، كما أن لبعض هذه الأمراض مسميات خاصة بهم تختلف عن مسمياتها فى منطقة أخرى وعن مسميات البيطريين.

وهناك حركات تصدر عن الجمال عرفوا معناها ممن سبقوهم وبالملاحظة؛ فمثلاً إذا رف الجمال بأذنه كان هذا دليلاً على أن أحماله ثقيلة عليه.

وطبيعى إذا عرج الجمال يعرفون أن هناك ألماً فى مكان معين أو كسر، ويبدأ فحص الرجل على هذا الأساس، وإذا سار بميل يعرفون أن الجنب الذى يميل ناحيته يؤلمه ومشيته تختلف عن مشية الجمال الأخرى. فالجمال جميعها تسير على خط واحد وهذا يميل إلى ناحية ما، فيعرفون أن الألم فى السكك وتوجد فوق غمزات الرجل من القدم، أى نهاية الرجل من فوق الخفين الأماميين وفى هذه الحالة يكوى.

أما الهبوب، فمرض يصيب الجمال ويشبه فى الإنسان مريض الضغط المرتفع حيث يظهر به عرق نافر فيجرح لكى ينزل الدم منه ويكون لونه أسود، ويترك إلى أن يصبح الدم نقياً وعند نزول الدم النقى نضع وبراً من وبر الجمال على الجرح حتى يتجلط الدم، ويعرف هذا المرض عندما نجد الجمال سائراً دائخاً مثل السكران.

والمحاز مرض يجعل الجمال يكح مثل الإنسان، وفى هذه الحالة لا بد من سير الجمال المريض خلف الجمال وربطه بعيداً عنها، ولا بد أن يكون تحت الريح لأن هذا المرض سريع الانتشار، ويعالج هذا المرض بالبصل حيث يوضع فى شدة الجمل.

والجرب من أمراض الجمال المعدية وإذا أصيب به جمل نبعده عن الجمال الأخرى كما فى حالة المحاز، ويعالج بأن ينظف مكان الجرب بالغسيل ثم يوضع عليه كبريت وسمنة مرة أو أكثر حتى يشفى.

أما فى حالة ما إذا كان الجمال قد ألم به مرض ولا يستطيع السير، فيترك، وقد حدث للراوى أن كسرت رجل جمل وأصبح لا يستطيع السير، فربط فى جوال رمل ودفن الجوال فى الرمل، وتركوا له تبناً وعليه بعض من القمح، وذلك بعد كيه وتركه وأكملوا رحلتهم، وعند العودة وجدوه قد شفى ووضعوا الماء أمامه لكى يشرب، ولكن لم يوضع الماء دفعة واحدة، بل كانوا يسقونه كميات قليلة من الماء، وعلى فترات، لأنه إذا شرب مرة واحدة فربما يؤدى ذلك إلى موته.

وإذا حدث وتعب جمل عند العودة يربط ويترك إذا كانت المسافة قريبة، أما إذا كانت بعيدة، فيترك ويستمرون فى السير وبعد فترة يعود إليه صاحبه يأخذه إذا كان قد شفى، أما إذا لم يكن هناك أمل فى شفائه فيذبح ويترك ولا يأكل منه أحد وذلك جبراً لصاحبه الحزين على ذبح جملة، فنجبر بخاطره ولا نأكل من لحمه، إلا إذا قال صاحبه «خلاص يا جماعة الجمال اندبح واللى عايز حاجة يأخذها حينئذ نأخذ من لحم الجمال، والجمال الذى يذبح إما أن يكون مريضاً وضعيفاً وهذا لا يقبل عليه أحد، حتى إذا سمح لهم صاحبه، أما إذا كان الجمال المذبوح غير مريض وسمين، فهذا يمكن أن يأخذ من لحمه. ويعتبر أخذ لحم الجمال المذبوح بدون إذن صاحبه شمانة فى صاحب الجمال. وجرى العرف على عدم مد يد المساعدة لصاحب الجمال المذبوح، لأن هذا كاس داير علينا كلنا بل إن هناك من هرب منه عشرة جمال ولم تساعد صاحبه.

أما الحمل التى على الجمال المريض، فتتزل فى مكان عال فلا يستطيعون أخذها معهم، لأن جميع الجمال مثقلة بحمولها، وعند العودة لمعرفة حال الجمال يأخذها صاحبه

معه. ولا خوف على هذه الحمل من الضياع؛ لأنه معروف أنه في الصحراء لا يمد إنسان يده على شيء ليس له، حتى لو كان أكلًا طامًا أنه ليس خاصًا به.

ويحدث أحيانًا أن تلد ناقة أثناء سير الرحلة. في هذه الحالة لابد أن تتوقف الرحلة، وذلك عن طريق إخبار كل مجموعة للمجموعة التي أمامها، وذلك إذا كانت الناقة في آخر المجموعة، أما إذا كانت في أول المجموعة فتتوقف أول المجموعة حتى تلحق بها المجموعات الأخرى.

وبمجرد الولادة يسحب المولود ويرمى أمام الأم على الأرض حتى تحن عليه وترضعه، والخلاص الذي نازل منها تشمه لها حتى تتعرف على وليدها، وتنتظر حوالي نصف ساعة حتى تتعرف على الوليد، ثم يقوم واحد بفتح ثدي الناقة بحيث لا تسير وتديها مقفول ثم يوضع الوليد في جوال على أن تكون رأسه خارج الجوال ويوضع فوق ناقة أخرى هادية وذلك تحت نظر الأم. وتستمر الرحلة في السير وعندما يحط الرجال لكي نستريح أو نتناول الطعام نترك الوليد ليرضع من أمه. يستمر هذا الوضع لمدة أسبوع أو أكثر حتى يستطيع الوليد السير بجوار أمه.

ومن الطبيعي أن تخلق الولادة حالة من الفرح تعم الجميع فجميعهم يجمعون عند صاحب الناقة لكي يشرب الشاي وينبارك له.

والشيء الذي يلمسه ويعرفه رجال القوافل وراكبو الجمال أن الحذاء أثر كبير على الجمال خاصة إذا كان صادراً من صوت شجي؛ حيث يطرب الجمال ويسرع الخطى وعلى حد تعبير الجمال «له روح في المشي»، كذلك إذا كان هناك جملة شارد خارج المجموعة عندما يسمع الحدو ينضم ويدخل وسط المجموعة، وعندما يكون هناك جملة متأخر عن المجموعة يسمع صوت الحذاء يسرع الخطى، ويلحق بالجمال. والحذاء مفيد في السفر للإنسان والجمال حيث ينشط الإنسان ويجعله مثوقاً للمشى والسفر وكذلك الجمال.

وتستجيب الجمال لحدو الحادي عن غناء الراديو أياً كان الطرب فتسير أسرع في الحالة الأولى، وذلك لأن هناك ألفة بينها وبين صوت الحادي وأيضاً تشعر الجمال أن هذا هو صوت الرجل الذي يصاحبها. وفوق كل ذلك أن الذي يحدو كأنه يتكلم مع الجمال فهنا توجد علاقة بين الحادي والجمال.

والحدو ليس مباحاً على طول الخط، ولكن هناك محاذير تمنع الحذاء، مثلاً لو كان هناك من لديه جملة تعبان أو مريض وغير قادر على السير بسرعة مثل باقي الجمال. فينادي على الحادي ونطالبه بالكف عن الحدو حتى لا تتعب البهيمة (هو الاسم المستخدم للجمال) لأنها ستسرع الخطى محاولة للحاق بباقي الجمال.

ومن الحذاء الذي يقال على سبيل المثال:

نازلة من العجبة تهز المجود (المقود)

أمك بشارية وأبوك مولد

المجود (المقود) قطعة جبل صغيرة طولها حوالي ربع متر على قدر حنك الجمال يمسك منه بشدة أثناء التخليخ (إبراكه على الأرض).

ومعنى هذا البيت أنها ناقة أو جملة أصيل لأن الجمال البشارية أجسن جمال حيث لها رسم وعلامات مميزة عن الجمال الأخرى. فالأذن مقطوعة ولها رسم مستدير مثل الخمسة تحت صرصور الأذن. ومن المعروف أن الوسم يعمل بالنار، والمولد أي الجمال المولود هنا في مصر بما يعني أنه جملة أصيل من الناحيتين ناحية الأم وناحية الأب. أما العجبة فهو الجمال العالي.

يا فرحتي لما أنا مروح لأهني

لا تصب الرايات فوق الرجل (الجمال)

وبين كل عدد من الأبيات تحت الجمال بالقول:

ها... ها.... هيا.. هيا

آه من الليالي لو وزانا خبير يخبر لبلادي (يعرف الطريق)

أنت تشيل غريتي وزادي وأنا عليه خبزه البلادي (يخاطب الجمال)

وأحياناً يقوم بالحذاء فرد بمفرده وأحياناً أخرى هو يقول بيتاً ويقوم آخر بالرد عليه وهكذا. ويشتمل الحذاء على كثير من المعاني والنصائح، فمثلاً:

أنا اشتريت اشتري الطوال يتباع في سوق الرخا غالي

بمعنى اشتري الجمال الطويلة حيث ستباع بأعلى الأثمان في كل الأحوال حتى إذا كانت الأثمان رخيصة بالأسواق.

أنا لي دواء للعافر المسودة طول العري ولا الجبال السوداء

عندما تمكث الناقة بدون ولادة لمدة سنتين أو أكثر تصبح قوية مثل الجمل وعندما يحملها الرجل تتعبه، والعري هي العراوى التى على الحوية حيث يشد عليها بالحبل. وأيضاً يحدون:

يا بت عمى ماتخدى الجلاب يهوى بنات القود وأنت بينسأى أى لا تتزوجى الجلاب أى الذين يجلبون الجمال لأنه يهوى الجمال فضلاً عن أنه كثير السفر مما يؤدى إلى نسيان زوجته:

يا عين ماتبكيش على الغايبي وابكى على ساكن اللهادى بمعنى أن الغائب سيرجع ولكن الذى لن يعود فهو ساكن القبر.

وعندما تقترب من البلد (باريس) نقول:

بانت موادينها وبان العالى وبان الرضى من طيب الأفعال بمعنى أن مآذن باريس قد ظهرت وأن معدن الشخص وأخلاقه تظهر فى الغربة.

والأداء فى الحداء واحد لا يختلف من شخص لآخر، والاختلاف فى جمال الصوت ومعنى الكلام، أيضاً يختلف حداء الذهاب فى المعنى عن حداء العودة، حيث إن حداء الذهاب يتمنى التوفيق من الله والرزق الوفير وسهولة الرحلة، أما حداء العودة فيعبر عن الشوق للأهل والبلد.

ولكن ما هو العطرون الذى تتحرك له تلك القافلة فى هذه الرحلة الشاقة لجلبه؟ يشبه العطرون حجر الشبه. فعندما يستخرج يكون لونه أخضر وطرياً وعندما يتعرض للشمس يصبح صلباً كالشبه ويتغير لونه إلى اللون الأبيض. ويجمع العطرون بالبحث عنه فى الرمال حيث يحفر عليه ولكن ليس لمسافات بعيدة، ويوجد على هيئة كتل متفاوتة الحجم وتتراوح المساحة التى نبحث فيها لكى تأخذ الرحلة حمولتها بين عشر وخمسة عشر كيلو. ويوضع ما يجمع فى الفردى. وتستمر عملية استخراجهم وجمعه لمدة يوم أو يومين حسب سهولة جمعه.

بعد الانتهاء من العمل يكتفون قليلاً حيث يشربون الشاي ويأكلون، ولو كان هناك أحد أفراد المجموعة لم يكن قد انتهى من جمع حمولته يساعدهون فلا بد من أن يعود كل واحد محملاً على حسب تعبير الراوى.

أما أهم استخدامات العطرون هى وضعه على المصفاة وهى عبارة عن نوع من الدخان يوضع بين الشفة والأسنان الأمامية ويترك لفترة ثم ييصق. كما يستخدم فى دباغة الجلود وأيضاً كمنظف للملابس.

وبجانب استخدام هذا الطريق فى التجارة، فقد كان له دور كبير فى العلاقات بين باريس والسودان؛ فقد استخدمته قوافل الغزاة من الدراويش عام ١٨٩٢ حين قدموا بقوة قوامها ٥٠٠ جندي تحت قيادة الأمير عثمان تازرق الجعلى حيث بلغوا باريس فى شهر أغسطس من ذلك العام^(١٥).

كما تذكر المرويات الشفاهية أن السودانيين كانوا يأتون لغزو المنطقة فى أعداد صغيرة ويعودون بسرعة. وتذكر أيضاً أن هروب سلاطين باشا - القائد الإنجليزى الذى كان له دور كبير فى فتح السودان - من الأسر فى السودان إنما تم بمساعدة أحد أبناء باريس وهو حسب، وقد تزوج حسب إحدى بنات السودان. وليست هذه هى حالة الزواج الوحيدة فقد حدث تزواج بين أهل باريس والسودانيين وهناك عائلة فى باريس ترجع بأصولها إلى السودان^(١٦).

ولابد وأن يترك هذا التعامل أثراً فى ثقافة أهل باريس، وما أذكره هنا ليس جزءاً بل رأياً يحتمل الصواب قدر احتمالته للخطأ؛ فالعناصر الثقافية عناصر لا مادية؛ ولذلك فلا يمكن الإمساك بها؛ فضلاً عن أنها ليس لها بداية أو نهاية فالثقافة بطيئة الانتشار فضلاً عن احتياجها لوقت طويل لكى يؤخذ بها.

ولكى نقرر تأثيراً ثقافياً ما - خارج الدين واللغة بالتحديد بمعنى انتشار ديانة ما ولغة ما - فإننا لابد أن نعرف العناصر الثقافية فى المجتمعات محل الدراسة؛ وذلك منذ البدء، وتتبع ذلك تاريخياً ومكانياً وهذا هو المستحيل، لذلك يبقى لنا التدليل وهو كما سبق يحتمل الصواب والخطأ ولكن هذا لا ينبغى أن يقف حائلاً أمامنا، فلا بد من الاجتهاد.

لكن من المؤكد أن هذا التعامل سواء فى جانبه العسكرى أو جانبه التجارى ترك آثاراً ما وأكرر أن ما يذكر هنا ليس على سبيل الجزم.

يلاحظ أنه على عكس أغلب قرى الواحات لا تحتفى باريس بأولياءه وليس بها أولياء مشهورون تقام لهم الموالد،

لربما يرجع ذلك إلى تعاليم المهدية التي تنادى بالانشداد في الانضمام بالنص الذي جاء به القرآن وما ورد صحيحاً عن الرسول عليه الصلاة والسلام؛ فالقرآن وصحيح السنة هنا الحكم الوحيد في تقرير الحكم الشرعي.

ومن منشورات المهدي:

- منع الاستغاثة بغير الله ولو كان نبياً أو رسولاً أو ملكاً؛
- ألا ينسبوا أو يتوهموا أو يطلبوا من رجل صالح شيئاً؛
- اعتبار أي عمل من هذه الأعمال شراً (١٧).

أيضاً، ذهب العريس لإقامة في منزل حماء لمدة عام أو أكثر حتى تلد امرأتها، وهذه عادة موجودة في السودان والنوبة ولم نعرف في الصعيد والدلتا، ولم ألاحظها في معظم قرى الواحات.

بالأكيد هناك تأثيرات ثقافية أخرى - ولكنها تحتاج إلى تقصي سواء في الجانب الجنوبي من وادي النيل أو في قرى الواحات - نتيجة لهذا الاحتكاك التجاري والعسكري والديني،

ومن المؤكد أن التأثير سيكون مواكباً للنشاط التجاري أكثر من تواجبه مع الغزو العسكري؛ حيث إن النشاط التجاري مستمر منذ قديم ويحدث بطريقة سلمية، ليس فيه جانب العذر أو التخوف أو رفض ما يأتي به الغازي.

لذلك فالتجارة كما يرى الباحث تحمل في أعطافها جميع المظاهر الحضارية والثقافية التي تتسلل بهدوء دونما إرغام أو إرهاب أو قهر فهي أخطر تأثيراً من الاحتلال أو الغزو. وقد فطنت الدول الغربية إلى هذا، وتستخدم التجارة كسلاح الآن تدعم به اقتصادها وتفرض بواسطتها ثقافتها.

ومما لا شك فيه أن هذه التجارة المستمرة بين الواحات وشمال السودان تركت آثاراً ثقافية يحتاج اكتشافها إلى البحث في كلا الجانبين فضلاً عن مهارة الملاحظة والوعي بالتاريخ والمعرفة الشاملة بالمأثورات في كلا الجانبين، فالبحث عن التأثير الثقافي أصعب الفروع؛ فهو نوع يبحث في العقول واللامادي، وليس في المنظور والمادي.

الهوامش

- (١) بافوت، المعجم، ص ٢ - ص ١٣٣.
- البكري، المغرب، ص ٤٣١.
- العبدري رحلته، ص ٢٣ - ٢٣٦.
- (٢) جون لويس بوركهات، رحلات بوركهات في بلاد النوبة والسودان، ترجمة فؤاد أندراوس، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣٣ - ٢١٤.
- (٣) سمي كذلك لكثرة ما به من منقطعات، نفسه، ص ١٣٣ - ٢١٤.
- (٤) نفسه، ص ١٣٣ - ٢١٤.
- (٥) ابن جببر، رحلة ابن جببر، تحقيق، مصر، ١٩٥٥، ص ٣٧ - ٤٢.
- (٦) الفرسخ: قال قوم إنه فارس معرب وأصله فرسك. وقال اللغويون الفرسخ عربي محض، يقال انظرترك فرسخاً من النهار أي طويلاً. قال الحكماء، استدارة الأرض في موقع خط الاستواء ٣٦٠ درجة والدرجة ٢٥ فرسحاً والفرسخ ٣ أميال والميل ٤٠٠٠ ذراع، والذراع ١٢٤ إصباعاً والإصبع ست حبات شعر مضغوطة بطول بعضها إلى بعض وكل أربعة فراسخ برزخ.
- الدمشقي شمس الدين الأنصاري، نجمة الدهر في عجائب البر والبحر، بغداد ص ٦٣، العمري (ابن فضل الله) (ت ٧٤٢هـ)، مسالك الأبحار في معالك الأزهار، ميكروفيلم معهد المخطوطات العربية رقم ١٤، ج ٢، ورقة ٧١، ١٣٠.
- (٧) ناصر خسرو غري، سفرنامه، نقلها إلى العربية يحيى الخشاب (دكتور).
- (٨) أحمد فخري، مصر الفرعونية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٥٢ - ١٥٤.
- (٩) جون لويس بوركهات، رحلات بوركهات في بلاد النوبة والسودان، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣٣ - ٢١٤.
- (١٠) يذكر عمر عطية الله أن العثرون يجلب من تشاد وبالنظر إلى الخريطة الجغرافية نجد منطقة بالسودان اسمها العثرون. فهل هذه منطقة إنتاج العثرون، واختلط الأمر على الراوي؟

(١١) الأردب عبارة عن ٧ وبيبة والربيعة عشر ميشات، والميشة ٢٥ك، والجمل يأكل كل ٢٤ ساعة ميشة وربع أى حوالي ٣ك بالإضافة إلى العشب.

(١٢) الحاوية هى التى توضع على ظهر الجمل مصنوعة من الخشب لكى تستوى فوقها الحمول.

(١٣) الفردى مفرداً فرد وهو من خواص النخيل ويشبه الففة ويوضع فيه الحمول.

(١٤) نعم شقير، تاريخ السودان القديم والحديث، القاهرة، ١٩٠٣، ص ٢٥١.

(١٥) عبداللطيف واكد، مذائن الصحراء، د. ت، ص ص ١٢٢ - ١٢٣.

لمزيد من التفاصيل:

محمد فؤاد شكرى (دكتور): مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن ١٩،

القاهرة، ١٩٥٧.

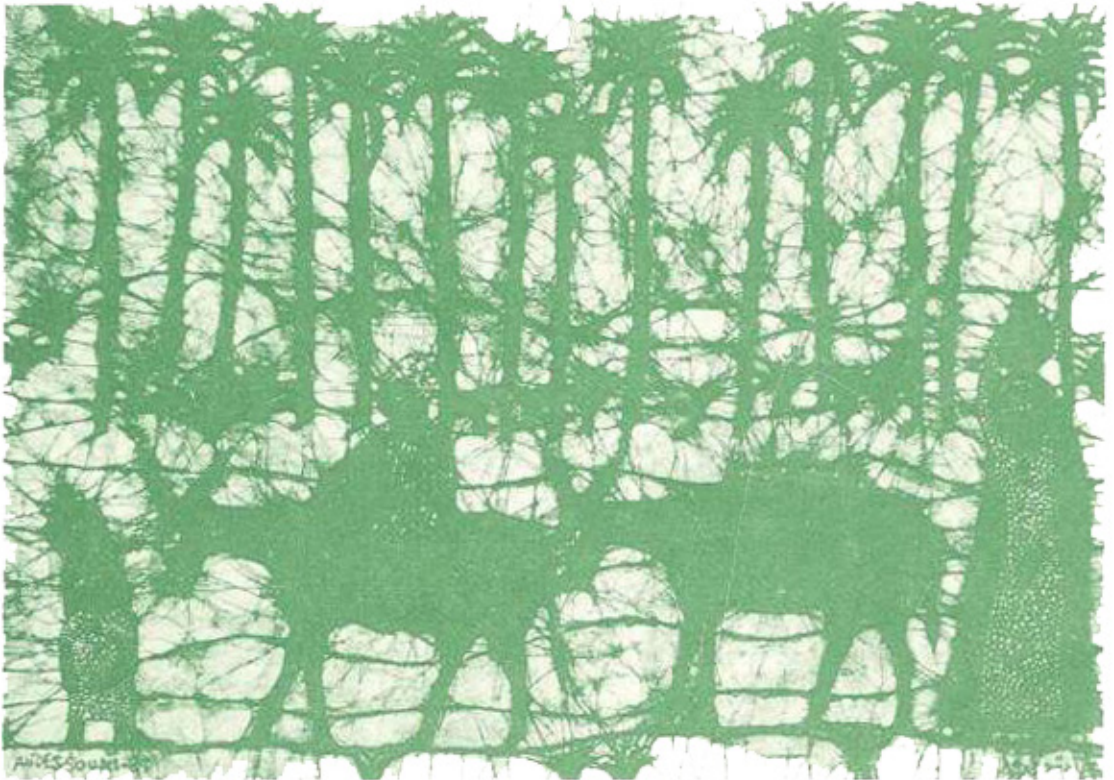
(١٦) شوقى عبدالقوى عثمان حبيب، التاريخ الشفاهى لقرينى باريس والقصر، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد

٥٣، ديسمبر ١٩٩٦.

(١٧) لمزيد من التفاصيل:

عبدالودود شلبى (دكتور)، الأصول الفكرية لحركة المهدي السودانى ودعوته، القاهرة، ١٩٧٩.

الراوى: عمر عطية الله، باريس، ٥٠ سنة، جمال، جمعت الرواية فى مارس، ١٩٩٥.



الحكاية الشعبية

في القرن السادس عشر

تأليف: ماتياس فولر
قائراود فولر
ترجمة: أحمد فاروق

لقد ظننت أنني قد تزوجت حيواناً مفترساً، لكنكم
أعطيتهموني لرجل هو أجمل الشبان عفة وصلاً
على هذه الأرض. من «النهاية السليمة»
جيوغاني فرانشيسكو سترابارولا

بعد اختراع يوهان جوتنبرج للمطبعة، حوالي منتصف القرن الخامس عشر، وبعد ظهور أول طبعة للإنجيل باللاتينية، ظهرت بعد ذلك بفترة قصيرة كتب ذات طابع ديني. وتنامى في المدن ظهور طبقة برجوازية منفتحة على العالم، ممثلة في المقام الأول في التجار والحرفيين الذين أسسوا إلى جانب مباني البلديات والطوائف والنقابات الحرفية، مدارس، بل حتى مدارس لتعليم اللاتينية. وكان لقطاعات عريضة من سكان المدينة القدرة على القراءة والكتابة. ولقد تجسدت رغبتهم في التعليم من خلال المقولة docere et delectare «التعليم والتسلية»، لقد أرادوا التعلم والمعرفة، معرفة كيف يبدو العالم خارج أسوار المدينة، أية بلدان ومدن وأنهار توجد هناك وكيف يعيش الناس في البلدان الأخرى؟ وماذا يحتاجون وما هي قدراتهم؟ ولكن في الوقت نفسه كان لهذه التقارير والمعلومات أن تقدم بشكل يجلب التسلية والمتعة.

وهنا وجدت الحكاية الشعبية مكانها ثانية، فهي ليس لها علاقة كبيرة بالتعليم docere ولكنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتسلية.

وحتى ذلك الحين، ظل كل ما ليس له علاقة بالتعاليم الكنسية وتسبيح الرب، ولكن بالتسلية بشكل أساسي، في صورة شفاهية. ولقد قُدم الكتاب نفسه كوسيلة حديثة للاتصال في القرنين الخامس والسادس عشر. ورغم أن تلك الكتب كانت غالباً من قطع الفوليو Folio، وكانت مازال غالبية الثمن نسبياً، فلم يكن لها نفس قيمة المخطوطات المكتوبة على ورق البرجاسمون، أو الكتب الأولى التي طبعت ما بين (١٤٥٠، ١٥٠٠) Inkunabeln. ولقد استطاعت طبعة برجوازية مهمة وقادرة، الحصول على تلك الكتب. وفتح توزيع الكتب في المعارض والأسواق المجال للانتشار الواسع الذي لم يكن قد تحقق بعد، وعند تناول الأشكال الأدبية التي كان لها حتى ذلك الحين طابع شفاهي، كان لدى من يعدها للطباعة - غالباً الناشر نفسه - إمكانيات مختلفة. فكان يستطيع دمج موتيفات الحكايات الشعبية أو الهزليات أو الساجات في نماذج ملحمة قديمة - إذا لم تكن تلك الحكايات أو الهزليات أو الساجات موجودة بالفعل في تلك الملاحم - وذلك عندما تحول تلك الملاحم إلى النشر. وكان يستطيع أيضاً أن يحولها إلى كتاب فولكلوري. وكذلك كان يتم جمع أجناس أدبية مختلفة ذات موضوعات وعناوين جذابة ويتم نشرها في شكل عمل جامع.

وإذا كان الفلاحون والشعوب المتنقلة، وفي المقام الأول الممثلون، قد شاركوا في تكوين الحكاية الشعبية والساجة والبالادات والأغاني والهزليات، فإن سكان المدن قد طوروا - وهم على وعى تام بموقفهم - الهزلية وبخاصة تلك المعارضة للسلطة المركزية للكنيسة فلقد تبنت البرجوازية «النوڤيلا» والتي تعني ما هو جديد ولا يزال أصلها مرئياً في التراث الشفاهي وقد شكلت جنساً أدبياً جديداً. ومن «الجديد» الذي يلاقي بالترحاب في الشوارع والميادين، تكونت الأحداث الطريفة المحملة بطابع العصر (تبدأ عادة بنكتة وبذلك تقترب طبعاً من الهزلية المبتذلة). وكانت الهزلية التقليدية والنوڤيلا المزدهرة هما أول ما يؤخذ في المجموعات، وعلى العكس من ذلك تراجعت الحكاية الشعبية. فلقد كان من الصعب على أبطال الحكايات القدامى أن يجدوا طريقهم في العالم التجاري. في شمال إيطاليا، منشأ الرينسانس، ظهرت الحكاية الشعبية لأول مرة في مجموعة حكاية مطبوعة. فلقد نشر جيوفاني فرانشيسكو سترابارولا من عام ١٥٥٠ إلى عام ١٥٥٣ «الليالي المسلية» Le tredecipiacevdi notli، ومن بين ٧٣ قصة هناك على الأقل ٢١

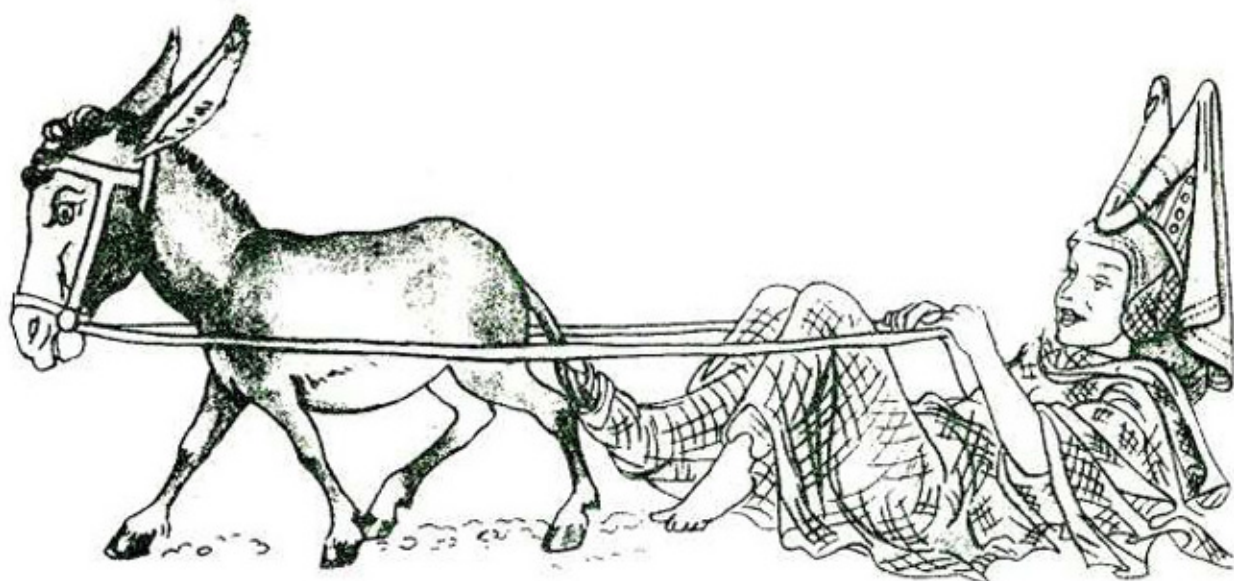
حكاية شعبية ومن بينها ما هو موثوق فيه مثل قاتل التنين (Aa Th300) والقط ذو الحذاء (Aa Th545AB)، كبير اللصوص (Aa Th525)، والصبي الذي يمتنى لنفسه طفلاً من الأميرة (Aa Th675)، وهانز الحديدى الذي يسحر إلى حيوان (Aa Th430 & 440). ولقد قرأت «الليالي المسلية» كثيراً وطُبعت منها طبعات أخرى، حذف منها نكات كثيرة موجهة ضد رجال الدين لكن هذه التصحيحات لم تغير في النهاية هذا الاتجاه ولذا وضع الكتاب على قائمة الكتب الممنوعة. المهم أن النوڤيلات قد أثارت استياء رجال الكنيسة ولم تكن للحكاية الشعبية مثل هذه النبذة العنيفة، لكنها كانت تحتوى مع ذلك على مشاهد قوية ولاذعة.

مثلاً يولد ابن الملك والملكة في هيئة خنزير: «ومثلما تفعل الخنازير، كان يهرع إلى حيث توجد القذارة والوسخ، ثم يعود إلى المنزل قذراً تفوح منه رائحة كريهة ويذهب إلى أبيه وأمه ويحك جسمه بملابسهم ويلوثها بالقذارة، ثم يجلب الأمير خنزير «Re Porca» لنفسه مشاكل أخرى على سرير الزوجية: «ذهب الأمير خنزير عند طلوع النهار إلى المرعى تاركاً المرتبة ملوثة بالوسخ. ولكن في النهاية يتم خلاص «الأمير خنزير» وفقاً لقوانين الحكاية الشعبية على يد الزوجة الثالثة الأصغر سناً والتي تلاطفه وترعاه. وعندما يزول جلد الخنزير ويقف أمام العائلة السعيدة شاباً رائع الجمال. وكذلك في حكاية كبير اللصوص (Aa Th1525A) يقوم البطل كاساندرينو بتصعيد الكوميديا إلى أقصى حد ممكن، فكبير اللصوص لا يسرق فحسب ملاءة سرير قاضى قضاة بيروجا Perugia بل يسرق السرير كله: إنه يجذب رجال الدين إلى خارج الكنيسة ويضعهم في جوال. هكذا يرسم المشهد، بالطبع ليس لإسعاد رجال الدين: وعندما تقترب الحكاية من نهايتها تنتقل إلى المدن التجارية بشمال إيطاليا: ويترك كاساندرينو ألعيب الاحتيال ويصبح تاجراً، ذكياً وغنياً. ألا نستشعر هنا سخرية ما؟

وتدور أحداث فصل من «بيتر المجنون» بشكل واقعي، حينما يلاحظ الملك والملكة إن ابنتهما التي تبلغ من العمر ١٢ عاماً، قد حبلت ويحاولان أن يعرفا من هو الأب. وكون هذه الحكايات - وسوف نتعرف على المزيد منها الآن - تقترب من التراث الشفاهي فإن ذلك سيتضح من إطار الحكى: فتتلاقى جماعة من الشبان أثناء الكرنفال كل مساء ليرقصوا ويغنون ويحكوا ويطرحوا الأحاجى ويتسامروا بالحديث.



«الملك ذقن العصفور» ابنة الملك تسقط من قستانها حلة صغيرة بها بقايا طعام وينتلق محتواها على السلم.



«ابنة الفلاح الذكية» في طريقها إلى الملك ليس على قدميها ولا راكبة، ليست عازية، وليست مرتدية ملابسها، تجعل حماراً يجرها وتضع فوق جسمها شبكة صياد، تصوير روث كوزر.

ميشيل ١٩٣٧ م.

وتُحكى القصص، المأخوذة من الإطار التقليدي للحكاية الشعبية ومن النطاق المستحدث للنوفيل، بشكل حيوى. وفي الطبقات المختلفة يمكن أن يحدث تبادل للحكايات فالمخزون الحكائى على ما يبدو كبير (ومنه اتخذ جيوفانى بوكاتشو Boccaecio مادة لكتابه «Debamevon» ولكن أخذ نوفيلا فقط).

ومع ذلك كان نصيب الحكاية الشعبية فى النقل ملحوظاً، فلقد أثرت الحكايات الشعبية الشرقية التى انتقلت إلى أوروبا منذ أواخر العصور الوسطى فى المخزون الحكائى. زيادة على ذلك كانت حكايات وأمثولات البانكتنقرا وكذا الحكايات الشعبية الفارسية قد ترجمت إلى اللاتينية فى القرن الثالث عشر على يد يوهانس كابوا ومن خلال النص اللاتينى أُتيح لها المزيد من الانتشار.

وحتى تلك الحكايات التى تناولها سترابارولا، يمكن تتبعها فى المخزون الحكائى الهندى.

وبالاستناد إلى النص اللاتينى نقل القس «بفور» النصوص إلى الألمانية ونشرت تحت عنوان «كتاب أمثال الحكماء القدامى». وهنا بالطبع جعل التعليم يطغى على التسلية. ويختلف الوضع تماماً فى كتب الهزليات فى القرن السادس عشر. فيتم التنازل عن إطار الحديث، لكن المناسبات التى تجتمع فيها حلقة الحكى، تدون مرفقة بالعنوان. فتروى الحكايات على أفضل ما يكون (فوق العريبات التى تسير إلى الأسواق وأثناء التجول أو فى تجمعات الحدائق على أبواب المدن). فيخبر سابك الحروف فالنتن شومان القارئ على صفحة العنوان بالتالى «بداخل الكتاب قصص وحكايات نادرة ومسلية تُقرأ أو تُلغى ليلاً بعد الطعام أو فى الطرقات والشوارع». وفى كتاب فالنتن شومان نلتقى ثانية بذى الثور الوحيد «قصة عن فلاح اسمه Einhirn ذى القرن الوحيد وأهل قريته الذين غرقوا جميعهم. فيتحول ذو الثور الوحيد الفقير فى نظر سكان المدينة من قروى جلاب للمساكن إلى ذئب ماجن». فبعد أن حطم الفلاحون قرن ذى القرن الوحيد، يتظاهر بأن البقايا المتفتنة منه من الذهب. وعندما يقتل الفلاحون الغاضبون بقرة الوحيدة «لقد خدعنا هذا المحتال»، يبيع جلد البقرة إلى دباغ بالمدينة ثم يتودد إلى زوجته الجميلة الشابة ثم يبتزهما بعد ذلك. وعندما تقتل أم ذى القرن الوحيد - وهو اسم ساخر وضيع - يقوم بمداومة سائق عربة محملة بالنبيذ، ويفزع الأخير منه

ويترك العربة المحملة بالنبيذ لذى القرن الوحيد، وفى النهاية يلقى براعى الخنازير فى الماء ويكسب ذو القرن الوحيد قطع الخنازير بينما يقفز الفلاحون الخبثاء فى النهر.

وعلى النقيض من الحكايات الشعبية قام الجامع فى كتب الهزليات، على ما يبدو، بجعل الأحداث محلية الطابع: فالمدينة التى يتجول فيها ذو القرن الوحيد هى أوجسبورج Augsburg والنهر الذى سقط فيه الأغبياء هو الليش Lech. فالحكاية قد انتقلت بوضوح إلى عالم سكان المدينة. ولكنها لا تتناسب تماماً مع بيئة عائلة الدوفجر، Fugyer (وهى أغنى عائلة فى أوروبا فى القرن السادس عشر، أصلهم من أوجسبورج، مترجم).

فالشهوانية اللفظة الموجودة فى الهزليات والتى تكون صورة المجموعات تنتقل أيضاً إلى الحكاية الشعبية فالعنوان على سبيل المثال يخبرنا باختيار خطيب قروى «إنها خرافة عن أحد النبلاء يرفض أن يزوج ابنته بأى رجل...»، فال «هو» هنا هو رفيق طيب واختبار المتقدم للعرس قد فقد كل ما له من معنى، فهر هنا مجرد مدخل إلى هزلية شديدة السخرية. فالفلاح يعد بالنسبة لسكان المدينة أبليهاً، ومغفلاً وغيباً؛ وهكذا (يظهر الفلاح سواء فى الحكايات الشعبية المحررة فى المدينة أو فى مسرحيات ليلة الصيام التى يعدها هانس زاكس كبير مغنى نورنبرج (نورنبرج كانت مركزاً لفن أغانى الحرفيين Meistergesauy وهانس زاكس هو أشهرهم. مترجم).

وقد اتخذ مارتن مونتائوس فى كتابه «مختصر الطرق» عام ١٥٥٧م حكاية الخياط الصغير الشجاع (Aa Th1640). عن ملك وعملاق، ووحيد قرن وخنزير برى والخياط الصغير لا يذكر فى العنوان، لكنه يظهر فى بداية الحكاية قاتلاً سبعة ذبابات كانت تحوم حول تفاحتة. ثم يهتم الخياط بكل ما يحدث فى البلاد من أهوال فيحدد من خطر وحيد القرن - وهو هنا بصفته وحشاً وليس بصفته الرمز المسيحى للعفة - حيث يندفع الحيوان بقرنه فى شجرة اختبأ خلفها الخياط الشجاع، ويحدد الخياط أيضاً من خطر العملاق ويحبس الخنزير البرى فى كنيسة للغفران. ويصبح الخياط فى البلاط الملكى بمثابة فارس مجهول، ويحصل بعد انتهائه من مهامه البطولية على نصف المملكة ويتخذ من الأميرة زوجة له.

وفى النهاية يعلن مونتائوس عن تشككه الذى هو فى محله: ما لا أشك فيه أبداً، أنه لو عرف (الملك) أنه خياط، لأعطاه حبلاً المشنقة بدلاً من ابنته.

LE TREDECI PIACEVOLI NOTTI

DEL SIG. GIO. FRANCESCO
STRAPAROLA DA
CARAVAGGIO.



LIBRO PRIMO.



IN Vinegia, oppresso Domenico Farri. 1570.

parte da Genoua, & uà a Monferrato do
ue fa contra tre comandamenti dal
padre lasciati per testamento, &
condannato a morte uien libe-
rato, & alla propria patria
ritorna.

F A V O L A I.



I tutte le cose, che l'huomo fa, oer in-
tende di fare (o buone, o rie, che elle si
fiano) dourebbe sempre il fine matu-
ramente considerare. La onde douendo

عنوان الغلاف، وبداية النص، طبعة مبكرة من اللبالي المسلية،
لجيفراني فرانشيسكو سترابارولا.



الفرج أثناء راحتهم في الطريق ومعهم بعض الجنود، جاك كالوه.
حوالي عام ١٦٢١ م.

وقد اتخذ مونتانيوس في كتابه «الجزء الآخر لصحبة الحقيقة، صياغة مبكرة للحكاية المعروفة بـ «الأعور وذو العينين وذو الثلاثة عيون، الموجودة في مجموعة الأخوين جريم (Th 511). وقد بدأها في الأصل ياكوب فراي: «حكاية جميلة عن امرأة لديها طفلتان، زوجة أب تطارد بكراهية أصغر بنات زوجها وتحفز الأخت الكبرى ضد الصغرى وتعزل الطفلة المنبوذة عن الآخرين. ونريد أن نوضح أن ترك أو عزل الأطفال لم يكن حتى ذلك الوقت موتيفاً شائعاً. ولكنه عادة قاسية مورست في أوقات الفقر الشديد. في أحد البيوت المهجورة تجد الفتاة بقرة صغيرة، فتخدمها وتحلبها وتأخذ مقابلاً لذلك قطيفة وحريراً. وعندما تكتشف زوجة الأب والأخت الشريرتان أمر الفتاة والبقرة الصغيرة Erdruhlein، يكون على الجزار أن يذبح البقرة، ولكن من ذيلها وقرنها وحوافرها تتفرع شجرة يمكن فقط للفتاة الصغيرة أن تستخدم فروعها. وبذلك تستطيع هي أن تعطي لابن أحد السادة الكبار الذي يمر راكباً على حصانه الثمار التي ترد له صحته ثم ترحل معه دون أن تنسى أخذ الشجرة معها. وفي حكاية «الأعور وذو العينين وذو الثلاثة عيون، لدى الأخوين جريم تساعد العنزة، وهي حيوان منزلي نراه في المراعي، المسكين ذا العينين. وهذه البقرة الأرضية الصغيرة هي حيوان خرافي يسكن أعماق الغابة ويقدم نفسه كرمز للهدوء والوحدة. هكذا كان فهم جوته لهذا الرمز بعد ذلك بعدة قرون.

وتظهر زوجة الأب الشريرة والتي يكون لها في الغالب صفات الساحرة الشريرة في حكايات كثيرة ويمكن تفسير وجود هذه الشخصية بأن مسألة الملكية والميراث كان لها أهمية عظيمة بالذات في مجتمع له هيراركية أبوية. فالمرأة التي تزوجت أرملاً عليها أن تتقبل أن أطفال الزوج وبخاصة المولود الأول، له بطبيعة الحال الأولوية في الميراث وبالتالي يؤكد الحقد والكراهية الأعمال الإجرامية: وهي دراما لم تجسد في الحكاية الشعبية فحسب، بل في الساجات والبالادات ومؤخراً في حكايات مغنى الأسواق Moritaten (أشبه بحكايات صندوق الدنيا في مصر، حيث يكون لدى الراوى سبورة مدون عليها مضمون القصة. مترجم).

وقد جعلت الحكاية الشعبية بظموحها إلى خلق نماذج للشخص ورسم ملامح واضحة لها وإيضاح المتناقضات، من زوجة الأب كيانه شيطانياً. ويتلاقى ذلك مع انتشار المطاردة

المنظمة للساحرات الشريرات منذ بداية القرن الخامس عشر، التي أصبح لها تنظيم رسمي في كتاب مطرقة الساحرات Malleus Maleficarum (كتاب ألفه هاينريش أشتيغوريش وياكوب شبرنجر من محاكم التفتيش لتحديد العقوبات المتعلقة بالساحرات أو السحر عام ١٤٨٧. مترجم) فالمرأة الشريرة أو زوجة الأب الشريرة كان يمكن تحويلهما بسهولة إلى ساحرات شريرات.

ووفقاً للساجا التي هي في العادة انعكاس لحدث تاريخي في الاعتقاد الشعبي، تعاقب الساحرة الشريرة التي تمارس شرها في المدينة أو القرية وتسحر الإنسان والحيوان، بالموت حرقاً، وذلك بعد أن يكتشف أمرها، بينما نجد أن الحكاية الشعبية في تجسيدها للساحرة الشريرة أقل تأثراً بهوس مطاردة الساحرات.

وبالطبع احتفظت الحكايات الشعبية بشخص اعتقادية قديمة، على أقل تقدير احتفظت بملامح مفردة عبر القرون؛ ولذا كان لساحرة الحكاية الشعبية الصفات المميزة للمرأة العليمة بالسحر: فهي تسكن الغابة، بعيداً عن التجمعات البشرية. وربما تعد باباياجا الروسية ببيتها المبنى على أرجل الدجاج نموذجاً مميزاً لهن. ومع ذلك فقد تمكنت الجنية الكنتية أن تطرد الساحرة الشريرة من بعض نطاقات الحكاية الشعبية. ولقد رأينا في تأملنا لكتب الهزليات، كيف أن الحكايات الشعبية قد صُنفت تحت الهزليات وكيف أن كتب الحكاية الشعبية الهزلية كان لها الأولوية في الطبع (وقد ظهر الميل إلى الهزل في بدايات العصور الوسطى). فقد استهزئ بموتيفات قديمة مثل اختبارات الخطيب أو طقوس القبول بالجماعة. ولكن بعدما ازداد الضغط الذي أثقل كاهل الفلاحين التابعين لسيد إقطاعي، كان يمكن لاختبارات مثل تقطيع أشجار غابة ببلمة زجاجية أو تجفيف بركة بواسطة مصفاة أو بذر البذور والحصاد في يوم واحد، أن تعتبر رغبة سيد شرير، في الغالب ملك، وكذلك يمكن أن يعتبر لعنة ساحرة شريرة. وبذلك يعود الواقع ثانية إلى رحاب الحكاية الشعبية.

وقد كان من الممكن أيضاً لموتيفات الحكاية الشعبية أن تُدرج في الكتب الشعبية Volksbücher (وهي كتب ظهرت منذ بداية القرن الخامس عشر، عبارة عن إعادة في شكل نثرى لأشعار الفرسان، ومنها مثلاً فاوست وتريستان وإيزولده الخ. مترجم).

وكان يمكن مط أجزاء من الحكايات الشعبية بحيث تأخذ شكلاً ملحماً. فمادة حكاية «أبولونيوس من تيروس، التي ترجع



الطبعة الأولى للكتاب الشعبي «فورتيانوس»، الغلاف نقش على الخشب.



«العاصفة المحيان ميراندا وفرديناند يحصلان على سعادتهما معاً وفي الثانية الساحر بروسبيرو، تصوير كيلي ميدوز.



«ميلوزليه» هي عروس بحر، تزوجت بإنسان ولكن هذا الزواج لم يدم.



«الخياط الصغير الشجاع»، تصوير فرانز ماسن ١٩٢١.

فكرتها الأساسية إلى رواية هلينية، نُقلت إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر وظهرت ككتاب شعبي في عصر الرينيسانس (١٤٧١م). وتقدم الأحداث بموتيف زواج المحارم. ففي الحكاية الشعبية يتوقف الأمر على رغبة الأب في الاحتفاظ بابنته. وتبنى «تريستان وإيزولده» على موتيف أسامي هو أن الشاب المتقدم للزواج من الفتاة هو الذي سيحصل عليها وليس الملك العجوز الذي أرسله لطلب يدها له وتجلب الحكاية الشعبية بالطبع نهاية سعيدة.

ومن الحكايات المليئة بالمغامرات والتي زودت أحد أجمل وأحب الكتب الشعبية بالكثير من الخيال، حكاية «الدوق إرنست» (حوالي عام ١٤٧٦) فتدخل الأحداث التاريخية ضمن ملحمة هزلية ويتم ربطها بحكايات السندباد البحري من «ألف ليلة وليلة».

وحكاية جوال الحظ (Aa Th566) هي محور اهتمام الكتاب الشعبي «فورتوناتوس» Fortunatus (١٥٠٩م). فالطريقة التي تربط بها تقارير الرحلات الواقعية والكيفية التي توصف بها مدن تجارية هامة مثل لندن والإسكندرية؛ وتتبع ظهور عائلة بروجوازية غنية تشغل بالتجارة الخارجية، وتتسم بالمغامرة والمخاطرة، كل ذلك يرسم ملامح حكايات التجار. فهي تساند الوعي المتنامي للبرجوازية، لكن هؤلاء لم يصلوا إلى الحكم بعد، بل إن الملك يرث كل شيء بعد وفاة فورتوناتوس وأولاده. ليست هذه هي النهاية السعيدة التقليدية للحكاية الشعبية ففيها وفقاً للتقليد القديم يجب أن تكون هناك فرصة لإحياء البطل المقتول ثانية.

وحتى جريزلديس المرأة الخاضعة تحولت إلى بطلة لأحد الكتب الشعبية حوالي عام ١٤٧٠م. وقصة «ميلوزينة» حوالي عام ١٤٧٤م هي كتاب شعبي مأخوذ عن أصل فرنسي. وتبنى الحكاية على موتيف زواج الإنس بالجن، وهو زواج ينتهي في الغالب نهاية مأساوية: وهو موتيف يقترب من الساجا. فالحب والجمال لا يستطيعان دائماً إقامة جسر يتخطى الهوة ما بين الإنس والجن. فقد اختفت سذاجة الحكاية الشعبية الأقدم وسذاجة روايتها الذين أنهاوا حكايات الزواج بالعريس أو العروس الحيوان أو حتى الزواج بابنة ساحرة شريرة، نهاية سعيدة. فمن الجائز أن يكون الوعي بالواقع قد أثر، وكذلك تأثير الكنيسة التي جعلت الإنسان على قمة المخلوقات وكانت على استعداد أن تلعن بكل سهولة الكائنات الأخرى وتحولها إلى شياطين.

وقد ضمن النقل الكتابي للحكاية الشعبية عامة تأثيراً أكبر لأنه قد ظهر في ذلك الحين بوصفه إمكانية ثانية للانتشار. وجدير بالذكر أن الصياغات الكتابية المختلفة للحكاية الشعبية والتي دخلت إلى عالم الأدب لم تنل أي حظ من التطوير فقد ظلت أسيرة النطاق الأدبي وظلت لقرون مدونة كما هي، بتعبيراتها التي تنتمي إلى عصر معين وإلى شخوص بعينها وظلت أسيرة لكاتب أو طابع أو جامع أو شاعر.... وعلى نقيض ذلك استطاعت الحكاية الشعبية الشفاهية، بل وربما كان ذلك حتماً عليها، أن تغير نفسها لغوياً لأن اللغة تتطور أسلوبياً من حيث المضمون.

ومع ذلك فنحن لا نريد هنا أن نضع حداً فاصلاً بين ما هو شفاهي وما هو مدون، فالكتب الشعبية والمجموعات الهزلية لم تبتعد كثيراً عن المنقولات الشفاهية. فالحجم الكبير للكتاب (لم يكن في حجم اليد) يعلن بأن هذه الطبعة لم تكن مخصصة للأفراد ولكن لكي تلقى وسط عائلة أو جماعة حيث يقرأ أحدهم ويسمع الآخرون وهؤلاء الذين لم تكن لهم القدرة على القراءة والكتابة أعادوا حكي المسموع وبذلك ردوه ثانية إلى التراث الشفاهي. وتراجع النقل الشفاهي إلى الريف ولكن ليس كلية، حيث يروى الفلاحون والحرفيون المتنقلون الحكايات الشعبية، بالإضافة إلى قصص غير خيالية، أيضاً، في حين فضل سكان المدن الهزلية أو الساجا ونموها وأعطوها طابعاً مدنياً. وقد تعرضت حكاية الصبي الذي يرغم الجميع على الرقص (اليهودي في الشوكة Aa Th 592)، عند عزفه الكمان لتصويرات تقليدية في جميع أنحاء أوروبا، ففي الأصل أرغم الصبي راهباً يقف إلى جانب زوجة الأب التي أرادت به شراً، على الرقص وذلك بعزفه الكمان. (في صياغات أخرى يعزف الصبي نايًا). وعندما رقص الراهب حتى حد الإنهاك، كان على الأسقف الذي اشتكى لديه، أن يرقص، أيضاً، وتطابق ذلك، أيضاً، مع الهجوم على السلطة المركزية للكنيسة الواضح جداً في الهزليات. ثم تحول الراهب إلى يهودي. فالاضطهاد المتزايد لليهود وجد لنفسه بذلك مكاناً في الحكاية الشعبية؛ فكيف يمكن لرواة الحكاية الشعبية ومستمعيها أن يتأملوا القضايا الاقتصادية والأيدولوجية المعقدة والتي هي في الغالب متناقضة.

ولأنه كان على المواطنين اليهود في الإمبراطورية الرومانية الألمانية المقدسة أن يشتغلوا بموجب القانون بأعمال



الساحرات الشريرات في صورة حيوانية.



«الملك المنفرد»، أر. «هاينريش الحديدي»، المنفرد على مائدة الطعام،
ويطلب أن يأكل من طبق الأميرة، تصوير ويلى بلانك.

الصرافة والرهنية، لم يكن هناك مفر من أن ينظر لهم بعين
الريبة من قبل هؤلاء الذين لديهم أزمات مالية ولم يكن هؤلاء
قليلين. بالرغم من ذلك فقد ظل الموتيف الأساسي للحكاية هو
الصراع بين الصبي وزوجة أبيه.

إن درامية الحكاية الشعبية التي تعبر عن نفسها في بنية
الحكاية الشعبية، وفي تغلب البطل على الخصوم والشدائد بالرغم
من كل شيء والموتيفات التي تسود الحكاية مثل صراع اللتانين
ومقابلة المغفودين والمغامرات ورحلات العالم السفلي وارتقاء
جبال زجاجية والتغلب على العملاقة وإنقاذ العذارى، هذه
الدرامية سواء كانت نثرًا أم شعرًا أثارت ميكرًا الرغبة في تقديم
مصادر الحكاية في شكل درامى. فلقد رأينا أن مادة حكاية
جريز لديدس قد ظهرت بالفعل على المسرح في فرنسا في نهاية
القرن الرابع عشر. وبالنسبة للقرن السادس عشر كان لشبني
موضوعات الحكاية الشعبية أهمية من خلال وليم شكسبير. وهنا
نكون قد وصلنا إلى آخر حدود تأملنا.

فالدراما العظيمة. وليس المقصود هنا المسرحية الصغيرة
المرجلة. تطلبت في العصر الإليزابيثي (عصر الملكة إليزابيث
الأولى) مجهوداً لا يستهان به من مسارح، وديكورات، وفرق
تمثيل. غير أنه كان هناك للحكاية الشعبية ميزة، أسهمت في
الإبقاء عليها عبر القرون وهي أنه يمكن تقديمها دون أية
ترتيبات في كل مكان تواجد فيه مستمعون. سواء كان ذلك
أثناء صيد السمك أو في أكواخ النحامين أو بجانب الموقد البتي
أو في المطاعم. فكل ما يتطلبه الأمر هو راو جيد. ولكن عند
تقديم الحكاية بشكل درامى، وبالضبط هنا، على خشبة المسرح
تتاح لمواد الحكاية فرصة الانتشار الواسع وبواسطة تجسيد
الأحداث والشخص، تتحرك العواطف بشكل أقوى.

ونرجع أصول مسرحيات شكسبير الخرافية، إما إلى
الساجات القديمة أو النوفيلات الإيطالية أو إلى الحكايات الشعبية
الإنجليزية، وفي المقام الأول حكايات الجليسات والعفاريت
فدوترويض الضمير، (١٥٩٤/٩٥م) ترويض الجامح (Aa Th
901) ترجع إلى سترابارولا. فالشباب الذي يتمن من تعقيد
الشیطان المشاغب لا يحتاج إلى مساعدين ذوي قدرات خارقة
ولا يصنع معجزة. فعلى العكس من ذلك يقتل حيواناته، الكتب
والقطة والحسان ولكنه يظهر معرفة غير عادية بالبشر، بل
وأقرب إلى حدود الخيال. وفي مسرحية Cymbeline شبنين
تتخفى حكاية الجمال النائم (Aa Th709). ومسرحية «حواديت

الزوجات العجائز، لجورج بيل Peel تنقود إلى حكاية «بياض
الثلج»، «كان ياما كان ملك عنده ابنة جميلة، أجمل الجميلات،
بياض مثل الثلج وحمرها مثل الدم».

وفي «حلم ليلة صيف» (١٥٩٦/٩٧)، و«بيركليس»
(١٦٠٩/١٠)، وفي «حكايات الشتاء» (١٦١١/١٢م)
و«العاصفة» تختلط الأصول القديمة بالفولكلور المحلي ويتم
المزج أيضاً بين الصور المجازية في المشاهد الصاخبة والمشاهد
التي تدعو للتأمل، وبذلك تحقق لجمهور المسرح أمنية «التعليم
والتسلية» «docere et delectare».

ونرجع مسرحية «الملك لير» (١٦٠٦/٧م) إلى حكاية
شعبية إنجليزية فالموتيف الأساسي نحده لدى جوفري مونماوث
المتوفى عام ١١٥٥م. تقول الفتاة الصغرى لأبيها «أحبك
كالملاح»، بينما تعبر الأختان الكبيرتان عن حبهما له بالفاظ
رنانة وإذ لك يعطيهما كل ممتلكاته، وبعد ذلك يطردان العجوز
السكين وتشقى عليه الصغرى لكنها تقدم له كل الزوجات بدون
ملح لكي يعترف بخطئه.

وبدلاً من أن يتخذ شكسبير في مسرحيته موتيفة الملح
العادية جعل من حب الزوج مقابلاً لحب الأب. وتسير الأحداث
دون شخص خرافية ودون سحر، وفقاً لمواقف البشر التي هي
عادة بنهاء وغريبة. ومن أصول الحكاية تخلق مسرحية، نفس
التحول الاجتماعي وتصور القيم. ومثلما ارتبطت الهزلية
بالحكاية الشعبية في صورة الحكاية الشعبية، ذابت النوفيلات في
عصر الرينسانس في الحكاية الشعبية لتصنع حكاية النوفيلات
Novellenwarcheu، فتبويب الحكاية وبنائها ونهايتها السعيدة
وكذا أبطالها ظلوا كما هم، استبعدت المعجزة فحسب واستبدلت
بالغريب والمدهش وهو تطور تم إنجازه للمرة الثانية بعد
عدة قرون في الحكاية الفنية Kunstmarchen لدى E. T.
Hoffmann هوفمان.

فقد تكثر المصادفات وقد تبدو الأحداث شديدة التعقيد؛ ومع
ذلك فهي لا تخالف قانون الطبيعة الذي أصبح أحد العوامل
الهامة للمكونة لصورة العالم، فلا توجد في تلك الحكايات أشياء
سحرية أو عجائز «ميتون أو حيوانات متكلمة، البشر يحركون
الأشياء أو يحاولون إعافه سيرها. فكون ابنة الملك في حكاية
«الملك ذقن العصفور» (Aa Th 900) لم تتعرف على الملك
الذي طلب يدها في زى الممثل وفي أزياء أخرى تنكر فيها، قد
يكون شيئاً مثيراً للتعجب ولكن ليس مستحيلاً. وأيضاً أن تغادر

تلك الأميرة المعنزة بنفسها قصر أبيها مع الممثل دون أية معارضة ليس شيئاً معجزاً، لكنه مثير للدهشة فحسب؛ وبالرغم من ذلك فلم ترحزح حكايات التوفيل الحكايات السحرية والهزلية عن مكانيهما، فلم يتم استئنازل عن السحر والمعجزات المرتبطة بقدر كبير من المغامرات المتنوعة، واكتسبت حكايات الحيوان وفقاً لأمنية التعليم، docere درساً.

وقد كانت حكاية «جريسنديس» المرأة المطيعة قريبة من حكايات التوفيل. فحتى عندما أمكن لهذه الشخصية أن تكون نموذجاً مثالياً للمرأة في مجتمع أبوي وحتى عندما تؤخذ مادة الحكاية في كتاب شعبي، فإن ذلك لم يعد يتناسب تماماً مع العصر. فإلى صورة المرأة في الريمسانس تنتمي نساء شهيرات، ومحترمات، بل ولهن هبة ونحن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر - مارجريت فون بارما ملكة هولندا، ومارجريتافون نافارا راعية الفنانين والشعراء ومؤلفة Heptameron (عبارة عن ٧٢ قصة حب، مترجم) وكاترين دي مديشي ملكة فرنسا.

ثم إن بطله الحكايات قد أبدت نشاطات نادراً ما كانت أهدأ لها في الواقع: فقد تركت أنها واتخذت رحلة بحث طويلة وخطرة. لقد استطاعت كما رأينا أن تأخذ دور البطولة. ولكن بعد ذلك تطورت مع الحكاية التوفيل الناشئة بعض الحكايات التي صنعت صورة جديدة للبطل. ونريد أن نشبع ذلك في نموذج تقليدي للحكاية التوفيل ألا وهي «حكاية ابنة الفلاح الذكي» (AaTh875) وتدخل فيها، أيضاً، اختبارات الذكاء الشرقية. فيجد الفلاح في حقله هاوناً ذهبياً ويريد أن يذهب به إلى الملك لكن ابنته تنصحه بالأفعال لأن الملك سيطلب منه منقلاً للهاون ومع ذلك يذهب الفلاح رغماً عن ابنته للملك ليمسكه الهاون. ويطلب الملك كما قالت الفتاة مدقاً للهاون. وعندما يؤكد الفلاح أنه وجد هاوناً بدون مدق يسجنه الملك.

ويشكر الفلاح بصوت عال عدم اتباعه لنصيحة ابنته. ونصل شكواه للملك الذي يطلب حضور الفلاح بين يديه ويستجوبه. وعندما يعلم الملك بذكاء الفتاة يريد الزواج بها، بشرط أن تقوم بثلاثة مهام، فعليها أن تأتي إليه غير مرتدية للثيابا وغير عارية في الوقت ذاته وألا تأتى ممتطية دابة ولا راكبة عربة ليس ليلاً وليس نهاراً (الحيلة هنا في أن أيام الأسبوع كلها بالألمانية تنتهي بكلمة Tag أي يوم، ما عدا الأربعاء Miwwoch. مترجم)

وتأتى الفتاة يوم أربعاء وقد وضعت فوق جسدها شبكة وجعلت حماراً يجرها. وبذات على ذلك يتخذها الملك زوجة له بشرط ألا تتدخل في شؤنه.

وفي أحد الأيام يجلب الفلاحون بعرياتهم خشباً أمام القصر، وبعض العريات تجرها الخيول والبعض الآخر الثيران. وتلد أحد الخيول مهراً لكنه لا يبقى مع أمه بل يذهب إلى أحد الثيران ويريد الفلاح صاحب العربة التي تجرها الثيران الاحتفاظ بالمهرة، بينما يريد صاحب الخيول أن يثبت حقه في المهرة. والملك الذي يجب عليه أن يفصل في أمرهما يحكم لصالح صاحب الثيران فيحزن الآخر ويلجأ إلى الملكة لأن الجميع يعرفون أنها ودودة وطيبة وتعطى الفلاح نمسيحة بأن يأتي بشبكة ويقف على جانب الطريق وعندما يمر الملك يفعل كما لو أنه يصطاد ويفعل الفلاح ذلك وعندما يرى الملك هذا السلوك الغريب يسأل الفلاح ويجيبه الفلاح بأن الملكة نصحته بأنه يستطيع أن يصطاد سمكاً في الطريق طالما أنه من الممكن للثيران أن تلد أمهارة. ويشبه الملك بسرعة، من وراء هذا الدرس، ويريد أن يرسل زوجته إلى بيتها الصغير ثانية لأنها لم تحافظ على وعدها. ولا تعاريفه هي، لكنها تطلب منه أن يسمح لها بأن تأخذ معها أعز الأشياء لديها. ثم تقدم له شراب الوداع وعندما ينتهي الملك من كأسه يغرق في سبات عميق. وعندما يسدو يجد نفسه في بيت زوجته الزيني. لقد كان هو أعز الأشياء لديها في القصر. ويدرك الملك ظلمه ويعود بزوجته إلى القصر. والملك هنا هو زوج وخصم في الوقت ذاته ومن الناحية الاجتماعية، أيضاً، لا يعد غيباً ولا شريكاً ولكن زوجته متفوقة عليه من ناحية الشخصية والعقل. ومع ذلك فهي لا تنكسر عليه انتصاراً جارحاً.

ومن الجائز أن هذه الحكاية كانت تروى من قبل نساء أردن التوحد مع البطل في خيالهن. وعن رواية روايات الحكايات ما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر لدينا القليل من المعلومات. في القرن التالي سنرى باقة متنوعة من روايات الحكايات. وعندما لم يعد عالم الحكاية التوفيل مليئاً بالمعجزات، وعندما انسحبت الثنائيات وانسحب الرجال المتوحشون والعفاريت وأزواج الأخ أو الأخت من الحيوانات وأبناء الذبابة ليتواجدوا فحسب في الحكاية السحرية بحيويتها القديمة، أصبح من الواجب أن تستقى المغامرة من مجالات أخرى: البعد والغربة كانا يبدان دائماً بالمغامرة وقد روت الحكاية الشعبية عن هذين الموضوعين، أشياء مثيرة وقد كان ذلك في صالح التعليم والتسلية.

وقد عكست «ألف ليلة وليلة» صورة ما هو بعيد من عوالم مليئة بالأسرار ومختلفة تماماً عما هو في البيئة المحلية.

وقد جلبت الحكاية الشعبية الشرقية نتيجة للاهتمام بحكايات التوفيق والغمامرة وعلى رأس هذه الحكايات كانت حكاية رحلات التجارة المليئة بالغمامرة. وقد فُويت عملية النقل هذه بالشرح من خلال زحف الأتراك إلى البلقان في القرن السادس عشر.

لقد امتلكت شعوب البلقان كما هائلاً من الحكايات الشعبية، بالطبع في حدود لغوية ضيقة. وبذلك أُنِيحت فرص عدة للأخذ عن، أو لتبادل، الحكايات والموتيفات، على الأرجح بواسطة النقل الشفاهي. وقد دخل الصراع مع الأتراك إلى الساجات وكذا إلى الحكايات الشعبية. ومن خلال هذه الصراعات نشأ في الحكاية الشعبية المجرية بطل جديد هو الملك ماتياس، ماتياس كورفينوس، شخصية تاريخية تحولت إلى الملك العادل والفكاه في الوقت ذاته. وعندئذ لم تخلق حكايات جديدة عن الملك ماتياس «König Mátyás» لكنه دخل تقليد الحكى على سبيل المثال في حكاية القيصر ورئيس الدير (Aa Th922). ولا يظهر ماتياس في الحكايات كبطل في المعركة. فهو بطل يحتفى به في الملاحم والأغاني. أما في الحكايات فهو أب للبلاد، يجوب القرى دون أن يصحبه أحد ليرى مصالح رعيته. وقد جلس في مدينة بونا على عرشه بعظمة ملكية، لكن من الممكن أيضاً أن يجلس في حانة ويشرب ويرقص وقد زوج ابنته لفلاح ذكي.

وتتجول الحكاية الشعبية مرة ثانية، وهي عملية هامة جداً للقرنين الخامس عشر والسادس عشر لأن عدد الممثلين الذين جابوا البلاد قد تقلص، صحيح أنه كان هناك كثير من الحواة ومدبرو الدببة لكن عدد المسافرين الذين كان لديهم برنامج للحكي والأغاني وكانت لهم القدرة على عزف آلة موسيقية قد قل. فقد امتلك الأمراء ورجال الكنيسة موسيقيين خاصين بهم وكان لسكان المدن فرقهم الموسيقية، وفي ميادين الأسواق كانت تعرض مسرحيات صغيرة. وقد التحق الغجر الذين ترجع أصولهم إلى الهند بالشعوب المتنقلة.

وقد امتلكوا مخزوناً حكاينياً غنياً، زادوه ثراء بتجوالهم. وقد غيروا من الحكايات التي أخذوها عن الشعوب الأخرى لتعكس عالمهم وتعكس حياتهم. ومع ذلك فقد نظر الفلاحون المستقرون

وسكان المدن إلى هؤلاء المتجولين بعين الريبة. ولذلك يطمح أبطال حكايات الغجر كثيراً إلى العالم الآخر.

في البداية رأينا كيف أثرت القوى الاقتصادية وطباعة الكتاب في الثقافة، وربما ليس في الثقافة البرجوازية الناشئة فحسب. ومن ناحية أخرى فقد أمكن لموضوعات الحكاية الشعبية أن تنتشر من خلال الكتب الشعبية وأمكن للحكاية الشعبية بنائها البيوغرافي أن تمهد لتطور الرواية البرجوازية. ومن ناحية أخرى تكبدت الحكاية الشعبية كجس أدبي خسارة فادحة. ولم تجد مجموعات الحكى كثيراً من القراء. على العكس من كتب الهزليات، وفيما مضى كان للحكاية الشعبية روابط متنوعة ولكنها مشمرة مع الأجناس الأدبية المجاورة وكان لها في تلك العملية اليد العليا. وبذلك نشأت حكايات الأساطير والحكايات الهزلية. وبغض النظر عن الحكايات التحذيرية للأطفال، نجد أن الحكاية التوفيق قد صاغت الشكل الأخير للحكاية الشعبية. وجوهر الحكاية الشعبية وفكرتها التأكيد على أن كل شيء ممكن يبدو، أكثر ما يبدو، مقنعاً في الحكاية السحرية: وقد كان عالم الفولكلور السويدي كارل سيدورف محقاً في وصفه للحكاية السحرية بأنها «الحكاية الشعبية الحقيقية، فتلك الحكايات لا ترحزحها الحكاية التوفيق، فهناك في الحكاية السحرية حيث يكون كل شيء ممكناً، كان وما يزال للخيال أوسع مجالاته، فهؤلاء الذين يأملون في المستقبل لا يريدون أن يصنعوه من بين أيديهم. وغالباً ما نجد حكايات سحرية عندما ننأمل كتابات رجال بذلوا جهدهم في القرن الخامس والسادس عشر من أجل أدب شعبي باللغة القومية. فيذكر مارتن لوثر على سبيل المثال «سندريلا» (AaTh510) وسبعة في ضربة واحدة، «الخياط الصغير الشجاع» (Aa Th1640) و«جنة تنابلة السلطان» (Aa Th 1930).

وقد قام يوهان فيشرت، وهو كاتب ساخر مهتم بالآداب القديمة، في كتابه «تاريخ مروع وحافل بالغمامرات» (مستنداً في الأساس على كتاب «جاراجندوا لرايلى» بالنلميح إلى القط ذو الحذاء، و«عفريت الغابة» و«جنة تنابلة السلطان».

وقد كتب جيورج رولنهاجن، وهو كاتب ساخر، في مقدمة كتابه «الضفدع» Froschueuster: «ومن حكايات البيوت الرائعة يتعرف المرء هنا على أنس بوتيل (سندريلا) التقى المحقر من إخوته المتكبرين الهازئين، وعلى هاينتز الكسلان

ويكشف المرء أن هذه الحكاية معروفة للجميع بحيث إنه لا يكون من المهم إعادتها وتلك الحكايات في القرنين الخامس والسادس عشر كانت «القط ذو الحذاء»، و«عفريت الغابة»، و«المك الصنفذ»، و«سندريلا».

بل إن تلك الحكايات كانت معروفة في الفصول الدراسية لدارسي الآداب القديمة.

العبيط وعلى هابزريش الحديدى، وسندريلا هنا أو اش بوتل هو رجل، كما هو كذلك في صياغات متأخرة أخرى، وخلف هابزريش الحديدى يخفى الملك الصنفذ.

وقد كان للحكايات في الغالب عنوان قصير، يشير إلى شخص بارز في الحكاية. وإذا ما دنت كانت لدينا إمكانية الحصول على صياغة أدبية مثيرة ولكن كان يكفي ذكر اسم ما





بِسَاحِ كَلَامٍ

حكاية شعبية

جمع وتدوين: أحمد الليثي

كَانَ فِيهِ وَاحِدٌ سَافِرٌ فَأَغْتَنِي وَبَقِيَ مَعَهُ فُلُوسٌ كَثِيرٌ.. فَقَابَلَهُ وَلَدٌ عَمُهُ وَسَأَلَهُ جِبْتٌ مَنِין وَرُحْتُ
فَيْنَ وَجِبْتٌ مَنِينَ الْفُلُوسَ دِي كُلْهَا قَالَ سَافَرْتُ أَشْتَرَيْتُ كَلَامٌ وَبِعْتُهُ.. قَالَ لَهُ مَا تَدِينِي عَلَى السِّكَّةِ دِي،
دَنَا مَا مَعَايِشَ حَاجَةٍ وَمَافِيشَ حَاجَةٍ وَمَايَزْ أَقْبِ عَلَيَّ وَشْ الدِّينِيَا قَالَ لَهُ سَافِرُ الْبَلَدِ الْفَلَانِيَةِ تَلَاقي
وَاحِدٌ قَاعِدٍ فِي أَوَّلِ الْبَلَدِ عَيِّبِ كَلَامٌ.. سَأَلَهُ الْكَلَامُ غَالِي قَالَ لَهُ إِنَّتْ وَنَصِييَكْ.

الرَّاجِلُ مَعَهُ قَرَشَيْنِ جَهْ وَأَخَذَهُمْ وَجَهْ مِسَافِرٍ وَهُوَ جَائٍ مِنَ السَّفَرِ يَيْسَالُ عَلَى وَاحِدِ بِيَاغٍ
كَلَامٌ، لَقِيَ وَاحِدٌ قَاعِدٍ عَلَى دِكَّةٍ قَالَ لَهُ: سَلَامُو عَلَيكُمْ رَدَّ عَلَيْهِ سَلَامُو وَرَحْمَةُ اللَّهِ يَا حَاجٍ إِنَّتِ الْإِلِي
بِتَبِيعِ الْكَلَامُ قَالَ لَهُ إِيوَهَ أَنَا الْإِلِي بَابِيعِ الْكَلَامُ سَأَلَهُ بِكَامِ الْكَلِمَةِ قَالَ لَهُ بِخُمْسُمِيَّةٍ جِنِيَّةٍ، كَانَ مَعَهُ
خُمْسُمِيَّةٍ جِنِيَّةٍ فَوْقَ الْآلِفِ قَالَ لَهُ إِيْدِينِي كَلِمَةً قَالَ لَهُ رُوحْ يَا وَلَدُ «مَنْ أَمْنَكَ لَا تُخَوِّنُهُ لَوْ كُنْتُ خَائِنٌ»
قَالَ لَهُ إِيَهْ دَهْ طَلَبْ مَا أَنَا عَارِفُهَا الْكَلِمَةِ دِي إِيَهْ لَأَزْمِتُهَا يَعْنِي إِنْ أَنَا أَدْفَعُ فِيهَا خُمْسُمِيَّةٍ جِنِيَّةٍ قَالَ لَهُ
وَاللهِ الْإِلِي حَصَلْ «الْكَلَامُ بِيَاغٍ وَلَا يَرُدُّ وَلَا يُسْتَبْدَلُ» إِنَّتْ دَفَعْتَ خُمْسُمِيَّةٍ جِنِيَّةٍ وَخَدْتَ كَلِمَتِكَ، إِنَّتْ
دَفَعْتَ فِيهَا فُلُوسَ، قَالَ لَهُ طَلَبْ خُدْ خُمْسُمِيَّةٍ جِنِيَّةٍ وَإِيْدِينِي كَلِمَةً تَانِي، قَالَ لَهُ يَا وَلَدِي «مِرَايَةُ الْحُبِّ
عَمِيَّةٌ وَحَبِيبُكَ الْإِلِي تَحِبُّهُ لَوْ كَانَ عَبْدُ نَوْبِي» قَالَ لَهُ طَلَبْ مَا أَنَا عَارِفُهَا الْحِكَايَةِ دِي قَالَ لَهُ بَسْ إِنَّتْ
دَفَعْتَ قَالَ لَهُ يَاللَّهُ هِيَّةِ خُسْرَانَهُ خُسْرَانَهُ عَايَزْ كَلِمَةً تَانِي قَالَ لَهُ هَاتْ خُمْسُمِيَّةٍ جِنِيَّةٍ عَطَّاهُ قَالَ لَهُ
«سَاعَةَ الْحَظِّ مَا تَتَعَوَّضُشْ، مَنِينَ مَا تَقَابَلْكَ خُدْهَا» قَالَ طَلَبْ مَا أَنَا عَارِفُهَا.. خَلَّاصْ وَأَصْبَحْ مِنْ غَيْرِ

فُلُوسٌ.. الْمُهْمُ خَذَ بَعْضَهُ وَمَشَى مَا هُوَ لَوْ مَعَاهُ فُلُوسٌ حَيْشْتَرِي تَانِي، لَكِرْ هُوَ اشْتَرِي التَّلَاتْ
كَلِمَاتِ نُولُ.. جَاعَ لَا مَعَاهُ فُلُوسٌ وَالْبَلَدُ غَرِيبَةٌ عَنْهُ، فَضِلْ مَا شِئِيَ الْقَصْدُ لِقِي جَمَاعَةَ بِيضْرَبُو طُوبُ،
شَغْلُونِي مَعَاكُمْ يَا جَمَاعَةَ قَالُوهُ إِحْنَا شَغَالِينْ بِالْعَافِيَةِ، عَنَحْمَلُوهُمْ عَشَانْ نِلَاقُوا لُقْمَةً عَيْشٍ فِيهِمْ،
مَا فَيْشُ شَغْلُ لِيكَ، قَالَهُمْ شَغْلُونِي وَكُتُونِي، قَالُوا إِيهَ الْلِي شَغَالْ بِيطْنَهْ، دَهْ شَغَالْ بِيلاشْ، فَضِلُّو
يَذُقُوا طُوبُ مِنْ أَوَّلِ النَّهَارِ لِآخِرَةٍ.. الْمُهْمُ كَانَ فِيهِ طَاحُونَةٌ كَانَتْ عَطْلَانَةٌ فِي الْبَلَدِ دِي وَأَهْلَهَا عَايِزِينْ
يَطْحَنُوا غَلَّتُهُمْ وَجَعَانِينْ فَقَالُوا بَتُّوعِ الطُّوبُ لِلْبَاشَا صَاحِبِ الطَّاحُونِ فِيهِ وَاحِدٌ غَرِيبٌ يَعْنِي مَلُوشْ
تَمْنُ، يَشَغَلُهَا وَيَمُوتُ وَيَمُوتُ أَصْلًا كَانَتْ الطَّاحُونَةُ كُلُّ الْلِي كَانَ يَشَغَلُهَا وَيَقْعُدُ فِيهَا لِلْمِسَا يَمُوتُ،
وَالْغَرِيبُ دَهْ مَلُوشْ أَهْلٌ وَحِكَايَةُ قَالُوا فِي نَفْسُهُمْ بَتُّوعِ الطُّوبُ إِحْنَا نَشُوفِ الْبَاشَا يَشَغَلُهَا فِيهَا
وَيَكْدَهْ تَطْحَنُو وَتَخْبِزُو وَيَمُوتُ يَمُوتُ مَشْ إِشْكَالٌ.. إِشْتَغَلَ وَالطَّاحُونَةُ دَارَتْ وَالنَّاسُ قَعَدَتْ تَطْحَنُ
غَلَّتْهَا لَحْدًا مَا يَدْنُ الْمَغْرِبُ وَجِئَ الْمِسَا، النَّاسُ سَابَتْ الطَّاحُونَةَ وَمَشَتْ حَتَّى الْلِي لِيهِ غَلَّةٌ سَابَهَا
وَمَشَى وَهُوَ مَشْ عَارِفُ النَّاسِ بِتَمَشِي لِيهِ وَتَسِيْبُ الْغَلَّةَ يَتَاعِدْتَا، وَفَضِلَتْ الطَّاحُونَةُ شَغَالَةً وَهُوَ
لَوْحَدَهْ فِيهَا فَضِلْ شَغَالٌ تَعِبُ حَبٌّ يَرِيحُ شَوِيَّةً، عَلَي دَكَّةً فِي الطَّاحُونَةِ رِيحٌ يَادُوبُ هُوَ غَفْلٌ شَوِيَّةً،
وَأَتَارِي هُمُ مِنْ بَرَهْ كَانُوا مِجْهَرِيْنَلَهْ الْكَفْنُ عَلَيَّ أَسَاسُ إِنْ عَارَفِيْنَهْ هِيَمُوتُ هِيَمُوتُ وَالصَّبِيحُ
هِيَدِفُونَهْ، وَهُوَ مِرْتَاخٌ عِ الدِّكَّةَ بَصُ لِقِي اتْنِينِ بِنْتُ مَلِكِ الْجَانِ الْأَسْوَدُ وَوَلَدُ مَلِكِ الْجَانِ الْأَبْيَضُ
سَاحِبِينْ سِيُوفَ عَلَي بَعْضُ وَبِيْتَصَارَعُو الْاَتْنِينِ جُولَهْ فِي جَنْبِهِ بِالسَّيْفِ كُلُّ وَاحِدٍ وَضَعْلَهْ سِيْنُ
السَّيْفِ فِي جَنْبٍ مِنْ جَنْبَاهُ وَسَالُوهُ بِلِسَانٍ وَاحِدٍ، مِيْنِ الْأَجْمَلُ فِينَا؟ أَوْ مِيْنِ جَمِيلُ فِينَا فَهُوَ إِفْتَكِرُ
الْكَلِمَةُ الْلِي اشْتَرَاهَا الْقَلْبُ وَمَا يُرِيدُ وَحَبِيبُكَ الْلِي تَحَبُّهُ لَوْ كَانَ عَبْدٌ نُوبِي فَقَالَهَا لِلَاتْنِينِ فَقَالُو لَهُ إِنْتَ
نَجَحْتَ وَعَلَيْكَ الْأَمَانُ وَمِشْ هَنِيَجُو الْمَكَانُ دَهْ تَانِي، هُنْسِيْبُوكُ الْمَكَانُ، هُوَ كَانَ قَاعِدٌ لِلْمَغْرِبِ
وَالطَّاحُونَةُ شَغَالَةً وَالنَّاسُ أَوَّلُ مَا شَافَتْ الشَّمْسُ غَابَتْ كُلُّ طَلَسْ مِنْ عِنْدِ الطَّاحُونَةِ وَسَابُوهُ هُوَ
سَابَ الْمَكْنَةَ شَغَالَةً عِ الْغَلَّةَ وَرِيحُ شَوِيَّةٍ عَلَي كَنْبَةٍ فِي الطَّاحُونَةِ وَطَلَعُوا اِتْنِينِ بَسِيْفِينِ وَكَدَ ابْيَضُ
جَمِيلُ وَبِتْ سَوْدَةٌ جَمِيلَةٌ فِي الطَّاحُونَةِ وَقَعْدُو يِبَارِزُو بَعْضُ وَهُوَ يَقُولُهَا مِنْ أَجْمَلُ مِنَ التَّانِي؟ وَهِيْ
تَقُولُهُ أَنَا، يَحَارِبُ فِيهَا وَهِيْ تَقُولُهُ مِنْ فِينَا أَجْمَلُ مِنَ التَّانِي؟ هُوَ يَقُولُهَا أَنَا، تَحَارِبُ فِيهِ رَاخُوا
عَشَانْ يَحْكُمُوا مِيْنُ؟ صَاحِبِنَا الْلِي نَايَمُ عَلَي الْكَنْبَةِ، إِصْحَي يَا خِينَا إِنْتَ.. طَبْعًا شَافَهُمْ وَهُمُ
يِبَارِزُو بَعْضُ وَسَالُوا مِيْنِ أَجْمَلُ مِنَ التَّانِي فِينَا؟ قَالَ اللَّهُ طَبْ مَا الْكَلِمَةُ دِي أَنَا دَافِعُ فِيهَا
خُمُسْمِيْتِ جِنِيَهْ إِزَايِ مَا فَاكِرْهَاشْ؟ قَالَهُمْ حَاجَةٌ سَاهَلَةٌ «حَبِيبُكَ الْلِي تَحَبُّهُ لَوْ كَانَ عَبْدٌ نُوبِي»
مَا فَيْشُ دَا أَجْمَلُ وَدَا أَجْمَلُ دَا الْقَلْبُ وَمَا يُرِيدُ، قَالَ لَهُ إِنْتَ مَعْفِي عَنْكَ، صَبَحُوا الْجَمَاعَةَ بَتُّوعِ الْبَلَدِ
جَابُولَهْ الْمَغْسَلَةَ وَالْجَرْدَ وَالْكَفْنَ وَالْحِكَايَةَ دِي، رَاخُ الْبَاشَا صَاحِبِ الطَّاحُونَةِ عِيَصَحَبِي لِقِي صَاحِي
قَالَهُمْ يَمَكْنُ مَا فَيْشُ حَاجَةٌ حَصَلْتَلَهْ، مَا حَدِشْ يَقُولُهُ حَاجَةٌ، إِشْتَغَلَتْ الطَّاحُونَةُ وَالنَّاسُ بَقَتْ تَجِيْبُ
الْغِلَالِ وَتَطْحَنُ وَالطَّاحُونَةُ مَا بَقَتْشْ مِلَاهِمَةُ النَّاسِ وَغُوضَتْ الْفُلُوسُ وَالْخُسَارَةُ الْلِي خِسِرَتْهَا وَهِيْ
عَطْلَانَةٌ، قَالَ الْبَاشَا أَنَا هَارُوحُ أَجِيْبُ طَاحُونَةَ تَانِي مِنْ بَرَهْ مِنْ أَيِ مِيْنَا مِنْ الْمَوَانِي، يَعْنِي يَا فُلَانُ
أَنَا أَمْنَتُكَ الْبَيْتُ وَالْأَرْضُ وَالطَّاحُونَةُ.

وَمَسَافِرُ أَجِيبٍ طَاحُونُهُ ثَانِي وَإِنْشَاءُ اللَّهِ وَشُكُّ خَيْرٍ عَلَيْنَا . عَلَى بَرَكَاتِ اللَّهِ مَعَ السَّلَامَةِ ، سَافِرُ
صَاحِبِنَا الْبَاشَا ، وَدَهْ مَا كَانِشْ بِيخْلَفْ ، كُلُّ وَشِيرِبْ نُورْ ، وَمَرْتِ الْبَاشَا عَمَشَتِي فَيَوْمَ عِ الطَّاحُونِ
لَقِيتُ صَاحِبِنَا دَه تَمَامْ وَفَيَوْمَ بَعْتَنِي لَقِيتُهُ مَلِيَّانْ دَقِيقْ وَالْكَلَامْ دَهْ ، دَهْ وَشُكُّ عَارِفْ إِيهِ ، خُشْ غَيْرِ
هُدُومَكْ ، خُشْ مَا هُوَ الرَّاجِلْ فِي الْأَمَانِ يَعْنِي مَا فَيْشْ خُوانَهْ إِسْتَحْمَى وَلِبْسْ هُدُومِهْ ، جَاتْ طَالِبَاهْ
عَمَلْتُ زِي زَلِيخَهْ مَعَ سَيِّدُنَا يُوسُفْ ، قَالَتْهَا طَبْ دَنَا نَسِيْتُ طَلَبْ فِي الطَّاحُونِ أَجِيْبُهُ وَأَجِيلُكْ ، وَجَهْ
مَتَكْرُ قَالَ يَوْمَهُ دَا الْكَلَمَهْ الثَّانِيهْ دِيَهْ دَافِعْ فِيهَا خُمُسُمِيَّتْ جِيْنِيَهْ . «مِنْ أَمْنِكَ لَا تَخُونُهُ وَلَوْ كُنْتُ
خَائِنٌ» بِيَقِي إِزَايْ أَخُونُ الْعَيْشِ وَالْمَلِخْ وَأَوْدِي وَشِي مِنْ رَبِنَا فَيَنْ وَالْبَاشَا فَيَنْ ، الْبَاشَا غَابْ شَهْرْ
إِتْنَيْنْ ، رَاحْ يَجِيبُ الْمَكْنَ بِتَاغِ الطَّاحُونِ ، مَا خَطَّاشُ الْبَيْتْ ، قَالَ إِلَّا لَنَا يَجِي الْبَاشَا وَصَلَّ الْبَاشَا
قَالَهَا فِيهِ إِيهِ قَعِدْتُ هِيَهْ «تَتَنِيصِّلَهْ» دَاعَمْلْ وَجَرِي مِنْهُ ، قَالَهَا بَسْ هَارِيحْ مِنْهُ مَا دَامْ هُوَهْ عَمَلْ كِدَهْ ،
قَطَّاعْ طَرِيقْ فِي الْجَبَلْ قَالَهْ عَايِزْكَ قَالَهْ الْأَمْرُ يَا بَاشَا ، قَالَهْ أَنَا مَا بَعْتَكْ وَاحِدْ فِي الْمَغْرِبِ النَّهَارْ دَهْ
مَعَ الْمَغْرِبِ أَوَّلْ مَا يَجِيكَ يَقُولُكَ الْأَمَانَهْ تَجِي قَاطِعْ دِمَاغَهْ ، بَعْدِيهَا بِنُصْ سَاعَهْ هِيَجِيلُكْ وَاحِدْ ثَانِي
أَوْ وَاحِدَهْ يَقُولُكَ هَاتِ الْأَمَانَهْ تَدِيهَا لَهْ ، فَكَانَ وَعَدَ مِرَاتَهْ مَا دَامْ هَذَا الْإِنْسَانُ مَا دَامْ حَاوَلْ يَخُونِي وَأَنِي
غَايِبْ وَأَنِي مَا مَنَّهُ لَازِمْ يَجِيكَ مَيِّتْ وَأَجِيلُكْ دِمَاغَهْ فَنَقَامْ بَعْتُ لِصَاحِبِهِ دِي الْلِي هُوَهْ مِشْغَلْ
الطَّاحُونِ وَقَالَهْ تَعَالَى دَنَا عَايِزْكَ فِي مُشَوَارْ قَالَهْ طَلِبْ قَالَهْ تَرُوحْ فِي الْمَكَانِ الْفُلَانِي نَاحِيَهْ الْجَبَلْ
كِدَهْ وَتَنَادِمْ عَلَى وَاحِدْ وَتَقُولُهْ فَيَنْ الْأَمَانَهْ الْلِي يَدِهْوَلُكْ هَاتَهْ قَالَهْ مَا شِي ، صَاحِبِنَا رَكِبَ الْحَصَانْ
وَهُوَهْ رَايِحْ لِقَاطِعِ الطَّرِيقِ ، هُوَهْ مُوَدِيَهْ عَشَّانْ يَمُوتَهْ دُوكَهَا ، فَلَقِي جَمَاعَهْ عَامِلِينَ فَرَحَ وَجَايِبِينَ فِيهَا
السَّبِسْ وَالطَّبْلُ الْبَلْدِي قَالَ إِيهِ دَا ، طَبْ مَا أَنْتْ دَافِعْ خُمُسُمِيَّتْ جِيْنِيَهْ فِي كَلِمَهْ «سَاعَهْ الْحَظْ مَا
تَتَعَوَّضِي» قَالَ لَا بَلَا بَاشَا بَلَا بِيهْ أَنَا مَا فَرَحَ وَالْعَبْ عَصَايَهْ وَاتَمَنَجَهْ فِي الطَّبْلِ وَزِي مَا تَرَسِي
تَرَسِي وَجَهْ نَازِلْ «سَوو» يَا طَبَابِلِي وَقَعْدَ يَرْقُصْ .. غَابَ بِتَاغِ سَاعَهْ وَهُوَهْ إِيهِ بِيَرْقُصْ وَخَذَ حَظَهْ
وَأَنْسَجَمْ وَخَذَ بَعْضَهْ وَكَمَلْ مِشَوَارَهْ ، رَاحْ لِصَاحِبِهِ فَيَقُولُهْ الْأَمَانَهْ قَالَهْ إِنْخَصِّلْ أَهِيَهْ ، وَرَاحْ مَدِيلَهْ
إِيهِ رَقَبَهْ بَنَى اَدَمَ فَيَسْأَلُ وَخَذَهَا لِلْبَاشَا ، الْبَاشَا مِسْتَنِي مِرَاتَهْ تَجِيْلَهْ رَقَبَهْ إِيهِ الْلِي حَاوَلْ يَخُونَهْ
لَقِيَهْ دَاخِلْ عَلَيْهِ صَاحِبِنَا وَجَايِبَهْ رَقَبَهْ بَنَى اَدَمَ عَيْفَتَشْ لَقِيَهَا رَقَبَهْ مِرَاتَهْ ، الْحِكَايَهْ إِنْقَلَبَتْ ، تَعَالَى
أَنْتْ يَا عَمَ إِيهِ الْلِي حَصَلْ ، قَالَهْ فِيهِ إِيهِ ، قَالَهْ دِي رَقَبَهْ مِرَاتِي لَازِمْ تَحْكِلِي إِيهِ الْلِي حَصَلْ مِنْ
سَاعَهْ مَا سَبْتَكْ ، إِيهِ الْلِي حَصَلْ أَوْ مِنْ سَاعَهْ مَا جِيَتْ الْبَلْدُ دِيَهْ إِيهِ الْلِي حَصَلْ قَالَهْ لِيهِ إِبْنُ عَمَ
اِغْتَنِي قَالَهْ إِنْتْ رَبِنَا فَتَحْ عَلَيْكَ ، إِزَايْ قَالَهْ أَنَا إِشْتَرَيْتْ كَلَامْ وَبِعْتَهْ فَقُلْتَهْ أَنَا عَايِزْ إِيهِ رَبِنَا يَسْهَلْكَ
كَلَامْ ، فَقَالَهْ رُوحْ فِي الْبَلْدِ الْفُلَانِيَهْ ، مَتَلَاقي وَاحِدْ إِشْتَرَيْتْ كَلَامْ وَبِيْعَهْ فَاجِيَتْ عَلَى هَذَا أَوَّلْ مَا
إِتْقَابَلَتْ إِتْقَابَلَتْ مَعَ الرَّاجِلِ دَهْ وَقَالَتِي ثَلَاثَ كَلِمَاتْ «مِنْ أَمْنِكَ لَا تَخُونُهُ وَلَوْ كُنْتُ خَائِنٌ» وَحَبِيْبُكَ الْلِي
تَرِيْدَهْ لَوْ كَانَ عَبْدُ نُوْبِي وَسَاعَهْ الْحَظْ مَا تَتَعَوَّضْ ، حَبِيْبُكَ الْلِي تَحْبُهْ دِيَهْ طَلْعَتِي بِتْ مَلِكِ الْجَانِ
السَّمَرَهْ ، وَلَكِنْ مَلِكِ الْجَانِ الْاَبْيَضْ وَيِتْبَارِزُو مَعَ بَعْضْ وَيَقُولُو مِنْ فِينَا أَجْمَلْ أَنَا وَلَا أَنْتْ وَنَازِلِينَ
مِبَارَزَهْ بِالسَّيْفِ وَهَمَّ الْاِتْنَيْنِ بِحَبُو بَعْضْ .

وَكُلُّ وَاحِدٍ عَابِرٌ بَيْنَهُ جَمَالُهُ لِلثَّانِي فَحَكُمُونِي بَيْنَهُمْ فَكَانَ الَّذِي قَبْلِيهِ أَنَا بِحُكْمٍ غَلَطَ، فَقَالَتْ لَهُمُ
الْكَلِمَةُ دِيهُ سَامَحُونِي وَسَابُونِي «حَبِيبُكَ الَّذِي تَحِبُّهُ لَوْ كَانَ عَبْدُ نُوَيْسٍ» وَقَعَدَتْ فِي الطَّاحُونَةِ
وَأَشْتَفَلَتْ وَيَقِيتُ زَيْ مَا أَنَا وَأَنْتِ زَيْ مَا أَنْتِ شَايِفُ قَالَ لَهُ مِشْ كُنْتُ مَجْهَرٍ لِي الْكَلْبُ قَالَ لَهُ حَصَلْ،
قَالَ لَهُ وَالثَّانِيَةِ بَعْدَ مَا أَنْتِ مَشِيَتْ وَرَحْتَ تَجِيبُ الطَّاحُونَةَ الْجَدِيدَةَ مِنْ بِلَادِ الْخَارِجِ، حَبِيتُ مِرَاتُكَ
تَحْلِينِي أَغْلَطَ مَعَا مَا قُلْتُ طَبْ دَنَا مِشْتَرِي كَلِمَةً بِخُمُسُمِيَّتِ جَنِيهِ «مِنْ أَمْنِكَ لَا تَخُونُهُ وَلَوْ كُنْتَ خَائِنٌ»
فَعَرَضَتْ عَنْهَا وَبَعَدَتْ عَنْهَا وَمَرْضِيَّتْشِ أَجَى الْبَيْتِ أَبَدًا لِغَايَةِ مَا أَنْتِ جِيَتْ، وَيَعْتَلِي أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ
أَنَا رَفَضْتُ، إِنْتِ بَاعَتْنِي مَا عَرِفْشِي بَاعَتْنِي لِيهِ أَنَا مِشْتَرِي كَلِمَةً ثَالِثَةً الَّذِي هِيَ «سَاعَةُ الْحَطِّ مَا
يَتَعَوَّضُشْ» وَمَا تَسِيْبَهَا شِ لَقِيَتْ الطُّبْلُ شَغَالُ قَعَدَتْ أَرْقُصُ قَعَدَتْ بَتَاغُ سَاعَةٍ وَأَنَا عَارْقُصُ رَحْتُ
جَبِيَتْكَ الْأَمَانَةُ طَلَعَتْ أَمِيَهُ. قَالَ لَهُ إِنْتِ الصَّاحِبُ وَإِنْتِ الصَّنْدِيقُ وَإِنْتِ الْأَمِينُ وَأَنَا وَانْتَ لِغَايَةِ أَمَّا
أَمُوتَ لَا أَنَا هَاتِجُوزُ وَإِنْتِ لِيكَ كُلُّ الَّذِي أَنْتِ تَطْلُبُهُ وَالْحَاجَةُ الَّذِي أَنْتِ عَابِرُهَا عَشَانُ أَمَانَتِكَ وَمِصْدَقِي
نَيْتِكَ وَأَدِي الْأَرْضُ بِالنُّصْ وَأَدِي الطَّاحُونَةُ الَّذِي أَنْتِ شَغَالُ فِيهَا، وَمَا بِيْنَأَشْ إِلَّا مُحْرَمَاتُ رَبِّنَا وَفِ
أَمَانِ اللَّهِ.

وَبَرَّتْهُ نَوَّتُهُ خِلَصَتْ الْحَدُوتُ

حكايتان تعيينان من الهند حول: القدر والمقدر

جمع وترجمة للإنجليزية: أ. ك. رامانوجان
تقديم وترجمة: رأفت الدويرى

خلال أعداد سابقة لمجلة الفنون الشعبية تعرفنا على ثمان من حكايات شعبية تدور حول الحكايات - كما يصنفها أ. ك. رامانوجان في مقدمة كتابه «حكايات شعبية من الهند»، وقد جمعها من مختلف الولايات الهندية وترجمها إلى الإنجليزية. وفي هذا العدد سنتعرف على حكايتين شعبيتين (تدوران حول القدر والمقدر) من بين عشر حكايات يصنفها رامانوجان تحت عنوان «حكايات شعبية حول القدر والأرباب والنجن وما إلى ذلك».

والحكايتان هما:

الأولى: مخادعة القدر (للفكاك من المقدر المحتوم).

والثانية: الزواج (المقدر المحتوم) لأم من ابنها.

وتحمل كل من الحكايتين نظرة للقدر والمقدر المحتوم تختلف بل تتناقض الحكاية الأخرى تماماً.

الحكاية الأولى: من ولاية التاميل

مخادعة القدر

كان يا ما كان، كان هناك شاب برهمي (نسبة إلى براهما إله الخلق في الميثولوجيا الهندية) كان ينشد المعرفة فسمع عن

شيخ حكيم وفيلسوف كان قد ابتعد عن جنون المدينة، ليعيش في قلب غابة كثيفة يصعب اختراقها.. فقصده سائراً لأيام عديدة محتملاً أشواك الغابة الكثيفة، ومهدداً بمخاطر وحوشها المفترسة وأخيراً وصل الشاب البرهمي إلى كوخ وحيد على شط نهر حيث كان يعيش الشيخ الحكيم الفيلسوف ومعه زوجته.

رحب الحكيم الفيلسوف بالشاب البرهمي، وقبله تلميذاً ومريداً له، وأفرد له في كوخه مكاناً ليقيم فيه، وكان الشاب من جانبه يخدم شيخه وزوجته بكل الطرق ومنها القيام بالخدمات الروتينية في الكوخ.

وفى هذه الأثناء حملت زوجة الشيخ الحكيم ولأول مرة فى حياتها بالرغم من تقدم الزوجين فى العمر. وفى الشهر الثامن من حمل الزوجة قرر الشيخ الحكيم السفر حاجاً إلى منابع النهر المقدس الذى يعيش على أحد شطبيه، ولاستحالة أن يصطحب الحكيم زوجته الحامل معه فقد تركها فى رعاية زوجة لصديق له وفى حماية مريده وتلميذه الشاب البرهمى.

اقتربت أيام ولادة زوجة الحكيم الغائب ثم جاءت لحظة المخاض فأسرعت إليها زوجة الصديق لتكون معها داخل الكوخ، أما المريد الشاب فقد ظل خارج الكوخ فى قلق متصاعد ينتظر وهو يصلى متضرعاً لبراهما إله الخلق أن يسهل لزوجة شيخه الغائب ولادة طبيعية سهلة لوليد مكتمل الصحة والعافية لعله من المعروف لدى القارئ أن الهندوس فى الهند يعتقدون أن براهما إله الخلق يكون دائم الحضور لحظة ولادة أى وليد ليكتب (أو يسطر) على جبين الطفل أو الطفلة الوليدة مضميره أو مصيرها المقدر من القدر.

ومن المفروض أيضاً حسب اعتقاد الهندوس الشائع والمعروف أن الإله براهما يصل تماماً لحظة هبوط الجنين من رحم الأم إلى الدنيا وأن ظهور براهما يكون ظهوراً حقيقياً لا تراه عيون أحد من البشر العادى الفانى.

ولكن عيون الشاب البرهمى لم تعد كعيون البشر العادى الفانى فلقد علمه الشيخ الحكيم كل أنواع المعرفة والأسرار فامتلك بعض القوى الخفية.

ولهذا فقد فوجئ الشاب المنتظر خارج الكوخ فى قلق متصاعد، فوجئ بغريب يندفع بلا تردد ولا حساب ليدخل الكوخ حيث زوجة شيخه ومعلمه فى المخاض مما جعل الشاب يصيح فى غضب واضح:

قف حيث أنت يا هذا!!!

انتفض الإله العظيم فى دهشة واضحة؛ فخلال جولاته الدائمة التى يقوم فيها بواجباته نحو مواليد البشر الفانيين لم يسبق لبشر عادى فانى أن رآه أو استوقفه هكذا.

وازدادت دهشة الإله العظيم وارتبك تماماً عندما سمع من يعنفه بكلمات حادة:

«أنت أيها البراهمى العجوز! ماذا تظن أنك فاعل - تدخل كوخب شيخى ومعلمى هكذا بلا احم ولا دستور!!! تحرك يا هذا

أمامى، ابتعد عن باب الكوخ، إن زوجة شيخى ومعلمى بداخله فى لحظة المخاض ولا يصح ما كنت تتوى فعله».

قدم براهما، الإله الخالق، نفسه للشاب وشرح له حقيقة مهمته التى سيقوم بها داخل الكوخ قائلاً:

«يا ولدى! الجنين قد بدأ الهبوط من رحم الأم وليس أمامى وقتاً لأضيقه!».

عندما علم المريد الشاب أن الغريب المقترح حقيقة براهما الإله الخالق سارع برفع جلبابه ليعقده حول وسطه علامة على الاحترام الواجب لمن هم أكبر منه فى العمر وللأرباب خاصة ثم انبطح على الأرض خاشعاً ومتضرعاً ومسترحماً طالباً المغفرة والسماح من الإله العظيم.

براهما - الإله الخالق - كان فى عجلة من أمره فهم بالاندفاع إلى داخل الكوخ بسرعة، ولكن المريد الشاب استوقفه ليخبره براهما بما ينوى أن يكتب (أو يسطر) على جبين الوليد القادم.

فقال له براهما:

«يا ولدى، حتى أنا لا أعرف ما سيكتبه قلمى أو سيسطره على جبين الوليد القادم، فحال أن يسقط الجنين من الرحم إلى الدنيا سأسارع بوضع قلم المصير على جبين الجنين تاركاً القلم المعدنى يكتب أو يسطر مصير الوليد حسب أفعاله فى حياته السابقة للولادة - طيبة كانت أو شريرة! والآن لا توقفنى أكثر من ذلك، لابد أن أهرع الآن إلى داخل الكوخ وفى الحال!».

فقال له المريد:

«على وعد بأن تخبرنى بما كتب (أو سطر) قلمك على جبين وليد شيخى ومعلمى أثناء رجوعك خارجاً من الكوخ».

فقال له براهما:

«وهو كذلك يا ولدى، ثم اندفع فى عجلة إلى داخل الكوخ. بعد لحظات عاد براهما خارجاً من داخل الكوخ فسأله المريد الشاب عما كتبه قلم المصير على جبين الوليد.

فقال له براهما:

«يا ولدى - سأخبرك بالمكتوب - بما كتبه وسطره القلم. ولكن - إذا أفصحت لأحد بما سأقوله لك - فسينفجر رأسك ويتناثر إلى آلاف الشظايا. والآن فلتعلم إن وليد شيخك ومعلمك

ارتاع وفزع المريد الشاب.

قال براهيم محذراً:

«فلتتذكر ما سبق أن حذرتك به، إذا كشفت هذا السر لأي أحد سيفجر رأسك ويتناثر إلى آلاف الشظايا، لا تنس ذلك».

ثم تلاشى الإله براهيم تاركاً المريد الشاب تحت وقع صدمة لما سمعه عن المصير المقسوم لابنة أقدس الرجال؛ أن تعيش كمومس ولقد آله التفكير في ذلك لدرجة استحالة عليه أن يجد الكلمات للتعبير عن هذا الألم العميق، وظل أياماً يدير الفكرة المؤلمة في رأسه المرة بعد الأخرى، وفي النهاية لم يعز خاطره الكسير، سوى التسليم لفكرة أنه لا فكاك لحياة البشر من تحكم القدر وحتمية إحكامه.

وعاد الشيخ الحكيم من حجته الثانية، واستمر المريد الشاب مع شيخه ومعلمه لعامين بعد ذلك، وكان الوند قد أصبح في الخامسة من عمره، والابنة في الثانية من عمرها.

وفي نهاية هذه الأعوام قرر المريد الشاب أن يسافر حاجاً إلى جبال الهيمالايا، وكانت قد ملأته بالحزن بل بالغضب فكرة أن طفلي شيخه ومعلمه سيكبران لتنتظرهما حياة بائسة وتعمسة، بل شأنه، هذا بالرغم من تهدة خاطره وتعزية روحه المرة بعد الأخرى بالأفكار المستسلمة للقدر والمقدر، للمحتوم والمقسوم، للمكتوب والمسطر على الجبين، للقسمة والنصيب وما إلى ذلك.

استأذن المريد الشاب شيخه ومعلمه في الرحيل وودعه، وأسرته، وسافر إلى جبال الهيمالايا، وتحول وزار العديد من المدن، وتعرف على الكثير من رجال العلم والمعرفة وعاشر الكثير من الحكماء وتعلم منهم.

وهكذا ظل لعشرين عاماً يتجول في العالم يختبر الدنيا محاولاً تفهم الطبيعة البشرية ومتفكراً في طرق العناية الإلهية ثم قرر العودة إلى حيث يعيش شيخه ومعلمه وكذلك زوجته قد ماتت، ولقد أثقل الحزن والأسى قلبه لرحيلهما. ثم توجه المريد إلى أقرب مدينة باحثاً عن ابن وابنة شيخه ومعلمه.

بعد فترة من التجوال والبحث قابل عاملاً أجيراً يجر خلفه جاموسة وحيدة وفي الحال استشعر أن هذا الرجل الفقير هو ابن شيخه، ما سطره قلم براهيم الحديدي على جبينه ها قد تحقق

ولد ومقدر له أن حياة قاسية تنتظره، جاموسة وحيدة وجوال من الأرز. هذا كل نصيبه في الحياة، وعليه أن يعيش على هذا النصيب، فهذا قدره المحتوم في الحياة، فلا فكاك».

بكى المريد الشاب صارخاً:

«ماذا؟! براهيم، أب كل الآلهة، أهذا القدر المحتوم لابن حكيم عظيم كشيخى ومعلمى؟!».

فقال براهيم:

«وما أنا فاعل في هذا؟! مصير الإنسان ثمرة لحياته السابقة لميلاده، فما زرعه في الماضي إياه يحصد في الحاضر، ولكن تذكر أيها الشاب، تذكر ما قلته لك إذا ما صرحت لأي بشر فإن بهذا السر، سيفجر رأسك ويتناثر إلى آلاف الشظايا، فلتتذكر ذلك جيداً!!».

ثم تلاشى براهيم تاركاً المريد الشاب في حيرة لما سمعه من براهيم شاعراً بألم عميق عندما يفكر في الحياة التعمية القاسية التي تنتظر ابن شيخه ومعلمه. ولكنه لزم الصمت إذ لا يستطيع التصريح بما يعلم لأي أحد والإلا.....!!!

ثم عاد الشيخ الحكيم من رحلة حجه، وسعد عندما وجد زوجته ووليدها في أحسن حال.

ومع الأيام نسي المريد الشاب مخاوفه وأسفه على وليد شيخه ومعلمه بفضل حجته الحافلة بالدرس والمعرفة ومصت ثلاث سنوات قضاهما المريد الشاب في الدرس وتحصيل المعرفة العميقة من شيخه ومعلمه الحكيم الذي قرر مرة أخرى أن يقوم برحلة حاجاً إلى المنابع المقدسة لنهر تنجاب - هادرا Tungab-Hadra وللمرة الثانية كانت زوجته حاملاً، فتركها في رعاية زوجة صديقه وحماية مريده الشاب.

وهذه المرة، أيضاً، حضر براهيم إله الخلق في لحظة المخاض وكان المريد الشاب أمام الكوخ يتوقع حضوره.

وهذه المرة، أيضاً، استوقف المريد الشاب الإله براهيم قبل دخوله الكوخ ليعده بأنه سيخبره بما سيكتبه القلم ويسطره على جبين الوليد الثاني لمعلمه وشيخه.

وبالفعل أثناء خروجه من الكوخ قال براهيم للمريد الشاب:

«اسمع يا ولدى، الوليد هذه المرة، بنت، ولقد كتب القلم وسطر على جبينها مصيرها المقدر والمقسوم، الابنة ستأكل عيشها ببعب جسدها كل ليلة كمومس».

بالفعل مما أثقل قلب المريد أكثر فأكثر بالحزن والههم، لقد تحمل بصعوبة رؤية ابن شيخه ومعلمه العظيم فقيراً يعيش حياته على جاموسة وحيدة، واقتفى أثره حتى وصل إلى كوخه حيث يعيش مع أسرته، زوجته وطفلين هزيلين لسوء التغذية، ما هو جوال الأرز في الكوخ، ولا أكثر. كل يوم تغترف الزوجة حفنة من جوال الأرز بحرص وقلق شديدين، تطحنها وتنقيها من قشرها وتطبخها طعاماً للأسرة طوال اليوم. وعندما يفرغ جوال الأرز يشتري الابن الأجير جوالاً آخر مما قد يوفره من أجرته اليومية، هذا أقصى ما يمكنه، وهكذا يعيش ابن شيخه ومعلمه مع أسرته تماماً مثلما سطر وكتب قلم براهيم، لا فكاك.

نادى المريد على الابن الأجير باسمه، اندهش الأجير الفقير لسماع اسمه على لسان غريب لا يعرفه إطلاقاً، فسأله: «هل تعرفنى؟!».

قدم المريد نفسه لابن شيخه ومعلمه وشرح له حقيقة من يكون ورجاه أن يسمع لنصيحته ويعمل بها.

ولأن المريد قد تقدمت به السنين. وأصبح فى منتصف العمر فقد بدا للابن الأجير كحكيم يتأثر بكلامه ويستجيب لحديثه.

قال له المريد:

«ولدى! أرجوك أن تعمل بما أقوله لك. فمجرد أن تستيقظ صباح الغد خذ جاموستك وجوال الأرز إلى السوق وبعهما بأى ثمن يعرض عليك لا تفكر ولو للحظة فيما أطلبه منك ثم اشتر كل ما يلزم لوجبة غداء عظيمة لك ولأسرتك، انته من كل الطعام قبل أن يحل مساء الغد، لا تبق ولو لقمة لليوم التالى، لا تحتفظ بشئ بالمرة، ربما تبقى لديك من نقود أطعم به الفقراء وقدم هدايا لأفضل البراهمة فى بلدتك لو فعلت ما طلبته منك لن تندم إطلاقاً. ولدى، أنا كنت تلميذ ومريد المرحوم والدك قدس براهيم روحه الطاهرة، وما أنصحك به لصالحك ولمصلحتك».

ولكن الابن الأجير لم يقتنع بما طلبه منه المريد وقال له: «إذا بعث كل ما عندى صباح الغد فبماذا سأطعم أربعة أفواه فى بيتى؟!، ثم استطرد صائحاً:

«أنتم البراهمة - هكذا دائماً - تنصحون الفقراء أمثالى بإعطاء كل شئ للبراهمة وهذا لصالحكم، فأنتم المستفيدون فى نهاية الأمر».

ولكن زوجة الابن التى كانت تنصت لما يدور من حديث بين المريد وزوجها تدخلت قائلة:

«هذا الرجل يبدو حكيماً، تماماً مثل أبيك شيخه ومعلمه، ولا بد أنه يعرف شيئاً لا نعرفه نحن. فلنعمل بنصيحته ليوم واحد، وسنرى».

خفت شكوك الابن الأجير عندما وجد أن زوجته مقتنعة بعمل ما طلبه المريد الحكيم.

وفى اليوم التالى، وبالرغم من بعض القلق والتردد، باع الابن الأجير جاموسته الوحيدة وجوال الأرز، وهما كل ما يملك. وبثمنهما اشترى أطعمة كافية لإطعام خمسين براهيمياً بالإضافة إلى أسرته طوال يوم كامل من الإفطار حتى العشاء، وكانت تلك هى المرة الأولى التى يطعم فيها آخرين بخلاف أسرته.

وعندما ذهب الابن الأجير لينام بعد هذا اليوم غير العادى لم يستطع النوم جيداً. وفى منتصف الليل استيقظ ليجد مريد والده نائماً خارج الكوخ.

استيقظ المريد من نومه عندما أحس بأقدام الابن تتحرك بالقرب منه وسأله:

«ما الذى يؤرقك حتى الآن يا ولدى؟!».

فقال الابن الأجير:

«سيدى، لقد فعلت ما نصحتنى به، وبعد ساعات قليلة سيطلع الفجر، ماذا سأفعل عندما تستيقظ زوجتى وأولادى؟! ماذا سأطعمهم؟! لم يعد عندى شئ بالمرة، ولا حتى مليم، لا حفنة أرز ولا جاموسة تدر لهم لبناً».

طمأن المريد الابن الأجير بأن جعله يرى معه بعض المال الذى يكفى لشراء جاموسة أخرى وجوال أرز آخر ثم طلب منه أن يعود لينام حتى الصباح، والصباح رياح وسيبرى ما سيحدث.

وعاد الابن الأجير لنوم قلق رأى خلاله أحلاماً مفزعة، فاستيقظ مبكراً وغسل وجهه بماء البئر، وبحكم العادة أخذته قدماء إلى الحظيرة حيث اعتاد كل صباح بمجرد أن يستيقظ أن يقدم القش لإفطاراً لجاموسته الوحيدة ولكنه تذكر أنه لم تعد لديه جاموسة ليطعمها ولكن لدهشته وجد فى الحظيرة جاموسة فقال متعجباً:

الثقة على الفقر والجوع، إنهما يجعلان المرء يثوهم أن لديه جاموسة بينما لم تعد لديه جاموسة.

كانت الحظيرة مظلمة، فذهب ليحضر مصباحاً وعاد الحظيرة ليرى وليؤكد ما إذا كانت هناك جاموسة بالفعل أم.... هناك بالفعل جاموسة وبالقرب منها جوال أرز، ففز قلب الابن الأجير من الفرحه وجرى بسرعة ليخبر الرجل المقدس مريد والده وتلميذه.

المريد، عندما سمع منه الأخبار المفرة، قال له بامتعاض: يا صديقي، لم أنت شديد الاهتمام بهذا الأمر، هكذا؟! لم أنت فرح للغاية هكذا؟! في الحال اسحب الجاموسة واحمل جوال الأرز إلى السوق وبعهما كما فعلت بالأمس وتعلمهما قدم وجبة طعام هائلة لأسرتك والفقراء البراهمة. هذه المرة، أطاع الابن الأجير. وبلا تردد. وبدون أية شكوك، فباع الجاموسة وجوال الأرز واشترى أطعمة تكفي لأسرته ولخمسين من فقراء البراهمة، دون أن يبقى منها شيئاً.

وهكذا سارت الأمور في منزل الابن الأجير، كل صباح يجد في الحظيرة جاموسة جديدة وجوال أرز يبيعهما وتعلمهما يطعم أسرته وبعض فقراء البراهمة.

ومضى شهر على هذا المنوال وهكذا تأكد المريد المقدس أن هذه العيشة الطيبة أصبحت حقيقة واقعة مستقرة في حياة ابن معلمه وشيخه.

فقال له في أحد الأيام:

يا ولدي! عندما علمت بأنك - ابن شيخي ومعلمي العظيم فس برأعاً روحه الطاهرة - تعيش حياة بائسة تعيشه كان لا بد أن أفعل شيئاً ولقد فعلت ما أمكنتني فعله، فأنت الآن أصبحت تعيش حياة مريحة وستعيشها شرط أن تستمر فيما أنت فاعله كل يوم، لا تحتفظ لنفسك أو لأسرتك بأى شئ، وإذا فعلت ذلك ستنتهى سعادتك، إذا اكتنزت مالا لنفسك في الحال سيزول عنك هذا الحظ الطيب.

لقد رأى الابن الأجير بعينيه ولمس بيديه الحظ الطيب الذى أصبح يحالفه كل يوم منذ عمل بنصيحة المريد المقدس فقرر بكل جوارحه أنه سيفعل كل ما طلبه المريد المقدس حتى أبسط التفصيلات بلا نقصان.

ثم قال له المريد المقدس:

والآن لا بد أن أرحل، هناك أمور أخرى لا بد أن أفعلها، قل لى يا ولدي، أين أختك؟! عندما رأيتهما لآخر مرة منذ عشرين عاماً كانت فى الثانية من عمرها! أين هى الآن؟! خنقت الدموع ابن الشيخ الحكيم بمجرد سماعه ذكر أخته فصاح:

لا تسألنى عنها، لقد ضاعت فى الدنيا، أنا خجل منها ولا أُرغب فى مجرد التفكير فيها وخاصة فى هذا الوقت الذى أعيشه فى سعادة. تذكر المريد جيداً ما سطره قلم براهما الحديدى على جبين الأخت لحظة سقوطها إلى الدنيا، وقال:

لا تبتئس يا ولدي، فقط خبرنى، أين أجدّها!؟.

فقال الأخ بصعوبة:

إنها فى القرية المجاورة، إنها مومس القرية.

ودع المريد المقدس ابن شيخه ومعلمه وباركه وبارك زوجته وولديه ورحل.

إنه الآن يريد أن يجد ابنة شيخه ومعلمه العظيم ليفعل شيئاً من أجلها وقصد القرية التى تعيش فيها الابنة ووصل إلى مسكنها قبل حلول الليل وطرق على بابها، فى الحال فتح الباب؛ فمن فى مهنة الابنة لا تنتظر الدقة الثانية لتفتح بابها للطارق.

وعندما نظرت الأخت إلى الطارق على بابها دهشت عندما وجدت أمام بابها رجلاً مقدساً.

سألها المريد المقدس:

ابنتى! هل تعرفيننى!؟

فلم تتعرف عليه بالطبع.

فقدم نفسه لها وشرح لها الحكاية من أولها، فلما عرفت الابنة أنه تلميذ والدها ومريده انفجرت فى بكاء مرير وقد أحست بالعار والغزى عندما فكرت كيف أنها ابنة لحكيم عظيم ومقدس، وهما هى الآن مومس رخيصة مما جعلها تتألم بشدة حتى فاضت دموعها وأحرقتها، فركعت تحت قدمى المريد المقدس. ثم بدأت تشرح له كيف أن الفقر قد دفعها دفعاً إلى الانزلاق إلى هذا الطريق وكم كانت تعيش وبائسة لسقوطها. وعندئذ طيب المريد المقدس خاطرها قائلاً:

بنيتى - قلبى يحترق لرؤيتى لك هكذا وقد أرغمتك
الضرورة ودفعتك الحاجة إلى السقوط فى حياة حقيرة محتقرة
ولكن فى يدك أن تغيرى مصيرك هذا. إذا قبلت العمل
بنصيحتى يمكنك أن تعيش حياة مختلفة.. الليلة اغلقى باب
مسكنك بإحكام وقولى لمن سيطرق بابك من الزبائن المعتادين
بأنك لن تفتحى بابك إلا لمن سيحضر لك ملء إناء كبير من
اللؤلؤ الحر النقى، افعلنى ذلك الليلة فقط، وفى الصباح لى معك
حديث.

كانت الابنة تشعر بالقرف والخزى من عار الحياة التى
تسلكها كمومس ولهذا أبدت استعداداً تاماً للعمل بنصيحة المريد
المقدس بالرغم من كل شكوكها ومخاوفها من النتيجة المنتظرة.
فأغلقت باب مسكنها غلقاً محكمًا وانتظرت، وعندما كان يحضر
زبائننا - كالعادة - ويطرقون باب مسكنها المغلق على غير
العادة كانت ترد من خلف بابها:

لقد رفعت سعرى، من الليلة لن يكون سعرى أقل من ملء
إناء كبير من اللؤلؤ الحر النقى.

فظن الزبائن بأنها قد فقدت عقلها وتركوا بابها.

وقرب نهاية الليلة بدأ القلق يساورها:

من فى هذه القرية قادر أن يدفع لها ملء إناء كبير من
أجود وأفخر اللآلى؟؟

ولكن نبوءة الإله براهيم المقدرة والمسطرة على جبينها
منذ ولادتها لا بد أن تستمر بطريقة ما، وهذا عندما لم يأت
للابنة المومس طوال هذه الليلة حتى الآن زبون من البشر
الفانين اضطر براهيم الإله الخالق نفسه وصاحب قلم المصير
اضطر أن يتخفى فى هيئة شاب يدق بابها فى الساعات
الأخيرة من الليلة كزبون يقدم لها ملء إناء كبير من اللآلى
الحررة النقية، وقضى معها بقية الليلة - وهكذا أصبح الإله
براهما عشيقاً للابنة - ومع بزوغ الفجر تركها براهيم مسرعاً.
وفى الصباح أخبرت الابنة المريد المقدس بأن هناك شاباً رائعاً
كعشيق قد زارها فى الساعات الأخيرة من الليلة وقدم لها
للآلى حررة نقية ملء إناء كبير.

هنا تأكد المريد المقدس من نجاح نصيحته وخدعته، وقال لها:

ابنتى، أنت من اليوم فصاعداً قد أصبحت من النسوة
الفضليات الطاهرات، قليل من الرجال فى الدنيا قادرون على

أن يقدموا لك لآلئاً حررة نقية ملء إناء كبير كل ليلة، ومن ثم،
فمن قدم لك الليلة الماضية - مهما كان شخصه - تلك اللآلى
سيستمر فى تقديمها لك مستقبلاً كل ليلة، سيكون رجلك
الوحيد فى حكم زوج لك، وليس مسموح لك أن تدعى أحداً
غيره أن يلمسك أو يلمس جسدك، وسيدوم ذلك طوال حياتك
شرط أن تستمرى فى فعل ما سأطلبه منك الآن كل ما سيقدمه
لك هذا الزائر اللئلى، كل ليلة من لآلى بيعيه واصرفى ثمنها
على إطعام الفقراء، لا تبقى شيئاً لليوم التالى، لا تختزن شيئاً،
إصرفى الثمن كله على الفقراء، ويوم أن يفوتك فعل ذلك فى
الحال ستفقدى رجلك الوحيد، زوجك وتعودين لحياتك السابقة
الحقيرة المحتقرة، فهل ستعملين بنصحي يا ابنتى!!

بكل سعادة رحبت ابنة الحكيم العظيم بنصيحة المريد
المقدس الذى اخرج من مسكنها لينتظر تحت شجرة قريبة من
مسكن الابنة ليتأكد من استمرار نجاح خطته وشعر بسعادة
قصوى لنجاحها. بعد أن شعر المريد المقدس بالرضا والارتياح
لهذا التحول السعيد فى مصير ابن وابنة شيخه ومعلمه العظيم
استأذن الابنة للرحيل فى رحلة حج أخرى.

ويوم رحيله استيقظ المريد المقدس مبكراً ليجد أن القمر
لا يزال فى كبد السماء، وكان قد سمع نعيق الغريان فاعتقد أنها
الديكة تعلن بزوغ الفجر، خرج وبدأ رحلته، ولم يذهب بعيداً
فى طريقه إلا ويقابل شاباً جميلاً يقترب، وهو يسحب خلفه
جاموسة وحيدة وعلى رأسه يحمل جوال أرز وحول عنقه
يضع عنقوداً من اللآلى يتدلى متأرجحاً على كتفيه فسأله
المريد المقدس:

سيدى من أنت أيها السائر هكذا فى الغابة!!

بمجرد أن سمع الشاب الجميل هذا السؤال ألقى بجوال
الأرز عن رأسه وبدأ يبكى وهو يقول:

انظر، رأسى أصبحت صلعاء تقريباً من حمل جوال الأرز
فوقه عشية لأوصله إلى كوخ الأجير الفقير، وأقود الجاموسة
إلى حظيرته، ثم أعود لأرتدى أفضل ملابسى وأحمل هذه
اللآلى لمنزل أخته، قلمى الحديدى كان قد كتب على جبينه
وسطر قدرهما ونصيبهما فى الحياة، وبسببك أنت أيها
الإنسان الذكى المخادع ها أنا ملزم أن أدبر لهما ما سبق
وقدرته لهما عند ميلادهما، حتى تعتقنى من هذه الواجبات
الفقيلة!!

فردت الأم الإلهة:

بالطبع.

فقالت الابنة الوحيدة بنهضة لأُمها:

أُماه! فتخبريني إذن بما كتبته لى من مصير مقدر.
رفضت الأم الإلهة سات - وای أن تخبر ابنتها الوحيدة بشئ
عن مصيرها المكتوب وقدرها المحتوم، وتركنتها خارجة
بسرعة كعادتها كل ليلة.

لكن الابنة الوحيدة لم تترك الأم فى حالها، كانت تلح
عليها بطلبها وبدأت تنغص حياتها بالتهديد بأنها ستهجر البيت
إن لم تخبرها الإلهة الأم بالمصير المكتوب الذى سبق أن
سطرته على جبينها.

وأخيراً رضخت الأم الإلهة سات - وای وصرحت للابنة
قائلة:

ابنتى، أنت مقدر لك أن تتزوجى ابنك.

صدمت الابنة لهذا الكشف المريع وسألت أُمها:

ألا يمكنك كإلهة أن تغيرى - لأجل ابنتك - مصيرها المقدر؟!
فقالت الأم الإلهة:

مستحيل، كما سبق وقلت لك، ما كتبته على جبين أى
وليد يجب أن يتحقق ولا تغيير للمقدر والمقسم.

هاجت الابنة غضباً وثورة، وصرخت: أهذا مصير تكتبينه
وتسطرينه على جبين ابنتك!؟

ثم عاد إليها الهدوء وقد أضمرت فى نفسها أن تخادع
القدر للفتك من مصيرها المقدر، وقدرها المحتوم، وقررت ألا
تتزوج إطلاقاً ولن تمتنع عن رؤية أى رجل. فعزلت نفسها
داخل غابة كثيفة وبقت لنفسها كوخاً، وعاشت بداخله وحيدة
لعدة سنوات حتى كبرت، ونضجت، وأصبحت شابة مكتملة
الأثونة كامراً.

وفى أحد الأيام خرج أحد الملوك إلى الغابة ليصطاد..
وعندما شعر بالإرهاق والعطش اقترب من بحيرة عذبة المياه
فى وسط الغابة، ولكى يروى جفاف حلقه اعترف من البحيرة
بعض المياه فى تجويف راحتي يديه وشرب، ثم غرغره فى

بنكى براهما فالشاب الجميل لم يكن سوى براهما - الإله
الخالق - نفسه، فقال له المريد:

إن أعفك من هذه الواجبات الثقيلة إلا بعد أن تكتب حياة
عادية، طيبة وسعيدة لأولاد شيخى ومعلمى العظيم.

وبالفعل حقق براهما هذا المطلب تماماً ليبريح نفسه من
مناعب هاتين الحاليتين.

وهكذا، تنتهى حكاية مخادعة المريد المقدس للقدر وللإله
براهما.

الحكاية الثانية: من ولاية ماراثى Marathi

أم تتزوج ابنها

لكن يعرف الإلهة سات - وای Sat wai فهى الإلهة
المكلفة من كبير الآلهة أن تكتب مستقبل كل وليد وتسطره
على جبينه فى الليلة الخامسة بعد مولده، وما تكتبه وتسطره
يجب أن يتحقق. وكان للإلهة سات - وای ابنة اعشادت أن
تركها وحيدة فى البيت وتخرج كل ليلة لتقوم بمهمتها (كتابة
قدرات وليد وتسطره على جبينه).

فى أحد الأيام سألت الابنة الوحيدة أُمها إلهة القدر
والمصير:

أُماه! لمانا نخرجين كل ليلة ونسكبن على وحيدة فى
البيت؟! فأجابتها الأم الإلهة سات - وای:

ابنتى! إنى أنركك وحيدة وأخرج لأقوم بالمهمة المكلفة بها
من كبير الآلهة.. فكل طفل وليد لابد أن أكتب مصيره وأسطر
قدراته على جبينه بعد ولادته.

فسألت الابنة الوحيدة:

وهل فى مقدر أحد قراءة ما تكتبين يا أُماه!؟

قالت الأم:

كلا، مستحيل، ولا حتى الآلهة يعرفون المصير الذى أكتبه
لهم.

فسألت الابنة الوحيدة:

أُماه! وعند ولادنى أنا هل تكتب مصيرى، وتسطر قدرى
على جبينى!؟

حلقة ببعض المياه ليهدي من جفافه ثم بصق المياه إلى البحيرة، بعدها وأصل مسيره ورحلة صيده .

بعد فترة من الوقت، خرجت الابنة الشابة الوحيدة إلى الغابة لتجمع بعض ثمار الفواكه وعندما شعرت بالإرهاق والعطش سافتها قدماها إلى البحيرة وسط الغابة - البحيرة نفسها التي شرب منها الملك من قبل - ركعت الابنة الشابة على حافة البحيرة وتجويف راحتى يديها اغترفت بعض المياه لتشرب، هكذا شربت من المياه نفسها التي ذاب فيها بصاق الملك وبمجرد وصولها إلى كوخها أصبحت حاملاً . فى البداية لم تدرك حقيقة ما حدث لها كأمراة، ولكنها أدركت ذلك عندما بدأ الجنين يتحرك فى أحشائها، أصبحت الشابة فى حيرة من أمرها، ماذا ستفعل؟! بعد عدة شهور وضعت ولداً جميلاً، ولأن الشابة تعرف بالنبوءة المقدره لها والمكتوبة على جبينها - منذ ولدتها الإلهة سات - واى - فقد قررت أن تتحدى هذا القدر المحتوم بأن تتخلص من ابنها - المقدر لها أن تزوجه - فلفت طفلها الوليد بقطعة قماش قطعها من السارى الذى كانت ترتديه ثم ألقت به من قمة جبل شديد الانحدار .

أسفل سفح الجبل كان هناك عجوزان «جناينى» وزوجته كانا يعيشان فى بستانهما . سقط الطفل الوليد فى لفافته، سقط على الأوراق الكثيفة لبستان من شجيرات الموز، وظل الوليد فى لفافته إلى أن وجده «الجناينى» العجوز فرجع به إلى زوجته العجوز، ولأنه لم يكن للزوجين أطفال من صلبهما فقد فرحا بالطفل الوليد وشعرا بالامتنان لهدية الآلهة لهما، وتحت رعايتهما كبر الطفل حتى أصبح شاباً وسيماً وجميلاً .

لسنوات طويلة عاشت ابنة الإلهة سات - واى فى الغابة بمفردها حتى شعرت بالملل والضيق من وحدتها وعزلتها، فخطر لها أن تعود إلى الدنيا - إلى الوادى - لم يعد هناك خطر

من تحقق النبوءة المقدره لها بعد أن تخلصت من ابنها بعد ولادته مباشرة بإلقائه من فوق جبل شديد الانحدار .

باطمئنان وارتياح عادت إلى الوادى وقادتها قدماها إلى كوخ الجناينى وزوجته فأكرماها غاية الكرم وطلباً منها البقاء معهما بعد أن عرفا أنها لا تعرف جهة بعينها تقصدها، وبالفعل بقى معهما وبدأت تقوم على خدمتهما فأحبها العجوزان لجمالها ولتفانيها فى خدمتهما .

بعد شهور قليلة فكر العجوزان بأن الآلهة قد أرسلت لهما منذ سنوات بوليد صبى فى لفافته فجعله ابناً لهما وها هى الآلهة ترسل لهما هذه الفتاة فلنكن زوجة لابنهما، وبالفعل زوجا الفتاة لابنهما، وهكذا أصبحت الفتاة ابنة الآلهة سات - واى سيدة الدار، ويومياً تقوم بجميع الأعمال اليدوية فى البيت مما جعلها تتعرف على جميع أركان البيت وزواياه، وفى أحد الأيام صعدت إلى «السندرة» أو «مخزن الكرار» فى البيت باحثة عن بعض الأوانى القديمة وإذ بها يقع بصرها على قطعة قماش ممزقة من «سار» ، لم تستغرق وقتاً طويلاً لتعرف وتتأكد من أن قطعة القماش الممزقة هى قطعة القماش نفسها التي كانت لفافة لابنها ووليدها منذ سنوات، والتي مزقتها من السارى الذى كانت ترتديه وقتئذ . هرعته إلى حماتها وسألته عن سر قطعة القماش هذه، فحكى لها زوجة «الجناينى» العجوز الحكاية كاملة، عن زوجها الذى وجده الجناينى العجوز طفلاً وليداً ملفوفاً فى قطعة السارى هذه أعلى شجيرات الموز فى البستان . وهكذا عرفت الابنة، ابنة الآلهة سات - واى، أن مصيرها الذى سبق أن كتبه أمها الإلهة سات - واى وسطرته فوق جبينها عند ميلادها ها قد تحقق بالفعل وبلا تغيير، وأنه لا فكاك من القدر المحتوم . طبعاً الابنة لم تفصح عن أفكارها واستمرت مع زوجها فى سعادة يباركهما رضى العجوزين الطيبين كما استمرت الابنة فى خدمة العجوزين، ومعاملتهما بكل حب وامتنان!!

ملاحم مشتركة في عالم ... الأمثال الشعبية

عبدالرحمن شلش

تمهيد

تعد الأمثال الشعبية (Proverbs) نموذجًا أو نمطًا (Type) من أنماط الأدب الشعبي (Popular literature) لدى الأمم والشعوب. كما أن الأمثال الشعبية هي لون من ألوان الفن القولي (Verbal art).

نتساءل، في ضوء ما سبق، ما مفهوم المثل الشعبي، لغة واصطلاحاً؟

ثمة آراء كثيرة عرّفت المثل، قالها بعض المهتمين به؛ منهم على سبيل المثال لا الحصر: المبرّد، وابن المقفع، وابن السكيت، وابن الأثير، وإبراهيم النظام.

إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية..
فهو نهاية البلاغة..

من هذا يتضح مفهوم المثل الشعبي، ومعناه، كما أوضحهم هؤلاء المهتمون قديماً بدراسة الأمثال العربية، جمعاً ورصداً وتصنيفاً.

من أشهر كتب الأمثال العربية: «مجمع الأمثال» للميداني، و«المستقصى في أمثال العرب» للزمخشري، و«جمهرة الأمثال» لأبي هلال الحسن العسكري، و«الأمثال» لحمزة الأصفهاني،

قال المبرّد: «المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه». أما ابن المقفع فقد قال: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وأنى للسمع، وأوسع لشعوب الحديث». أما ابن السكيت فله قول مفاده: «المثل لفظ يخالف المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ». وأما ابن الأثير فقد قال: «المثل المضروب لأمر من الأمور عندهم كالعلامة التي يعرف بها الشيء. وليس في كلامهم أوجز منها ولا أشد اختصاراً». وأما إبراهيم النظام فيقول: «يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام:

والأمثال، لأبي عبيد الهروي، والأمثال، لأبي عكرمة عامر بن عمران الضبي، والأمثال، لابن السكيت. وغيرها من كتب الأمثال.

وبدأ جمع أول صحائف في الأمثال العربية القديمة في نهاية العصر الجاهلي، وإن كان الاشتغال بالتأليف في كتب الأمثال يرجع إلى أوائل العصر الأموي الذي شهد انتعاشاً في حركة تأليف الكتب التي تدور حول موضوع الأمثال. وتنقسم حسب أعمارها إلى مراحل: الأمثال القديمة وتبدأ بالعصر الجاهلي، والأمثال المولدة منذ القرن الرابع الهجري، والأمثال الحديثة التي جمعها الأوروبيون قبل غيرهم في القرن التاسع عشر، كما أشار إلى ذلك المستشرق الألماني «رودلف زلهاييم» في كتابه «الأمثال العربية القديمة».

لقد جاء ظهور الأمثال العربية، في بداية نشأتها، مرتبطاً بقصص لها - في الغالب - طابع الحكاية التي تتعلق بموقف محدد، أو حادثة معينة. فكتب الأمثال العربية تتضمن كثيراً من القصص التعليلية للأمثال؛ فكل مثل له قصة تعلل حدوثه، أو بمعنى آخر، كانت كل قصة تنتهي بعبارة مأثورة تصبح مثلاً.

ويبدو واضحاً أن القصة جاءت سابقة للمثل، أي أن الأمثال احتوت على مغزى معين من قصة محددة، أو تشرح موقفاً محدداً لا يفهم إلا في سياق القصة. ومن ثم، فالعلاقة بين الأمثال والقصص التي ارتبطت بها أوجدتها ظروف العصر الذي نشأت فيه الأمثال. ولكن من الملاحظ أن الأمثال في العصور التالية لنشأة القصص استقلت عن قصصها؛ إذ انفردت بذاتها، كأن كل عصر أصبح يعرف فيما يضرب المثل.

على أن هناك - الآن - صعوبات تعترض الباحث في تاريخ الأمثال، من ذلك أن الأمثال لا يعرف من قائلها، أو قائلوها، حتى نستطيع معرفة الوسط الذي نبتت منه، أو نشأت فيه: أهى لقروى أم لحضرى أم لبدوى؟ هل قالها حكيم، أو واحد من عامة الناس. ولهذا تنتسب الأمثال إلى الجماعة، لا إلى الأفراد، لأن الأمثال تنتمي إلى الجماعات البشرية التي تعيش في مكان واحد. فالمثل يعبر عن شخصية الجماعة، أكثر مما يعبر عن شخصية الفرد. فالأمثال، إذن، هي صوت معبر عن حكمة الشعوب.

آثرنا أن يجيء هذا التمهيد مدخلاً إلى الموضوع، لعله ينير الطريق أمامنا، ونحن نتناول ملامح مشتركة في عالم الأمثال الشعبية.

نماذج مختارة

تعال، لنبدأ معاً رحلة حول عالم الأمثال الشعبية من خلال نماذج مختارة من أمثالنا العربية، ومن الأمثال الأجنبية، بادئين بأمثالنا الشعبية.

وسنحاول - قدر الإمكان - أن تأتى هذه الرحلة، عبر نظرة شاملة للأمثال حول العالم من خلال الزوايا التالية:

١ - السفر والغربة

من الأمثال العربية حول السفر والغربة: «سير بعيد، تعال سالم، وغريب بين أهلى وخلأنى».

ومن الأمثال الصومالية: «كثرة السفر تعطى المرء حصيلة من التجارب، ومن لم يسافر فكأنه لم ير شيئاً، ولم يعرف شيئاً».

ومن الأمثال التركية: «الطائر الغريب يبني الله عشه».

ومن الأمثال الإنجليزية: «صديق الطريق لا يوثق به».

ومن الأمثال الروسية: «الماشى ليس رفيق الراكب».

ومن الأمثال اليوغسلافية: «من لا يعرفه أحد كان غريباً، وقبل أن ترحل، فكر في العودة، ومن طال غيابه أسرع إليه النسيان».

٢ - العلم والمعرفة

يقول المثل العربى حول العلم: «أطلب العلم، ولو في الصين».

أما المثل اليابانى فيقول: «أطلب من الحياة العلم والمال، وكذلك، التعلم لا يحتاج إلى معجزات».

أما المثل الصومالى فيقول: «من أجل العلم يضحي المرء بالغالى والنفس».

أما المثل الهندى فيقول: «العلم عين نورها يبدد الظلمات ويجلو الغوامض».

أما المثل الإنجليزى فيقول: «العلم سلاح أفضل من السيف، كذلك، السؤال مفتاح المعرفة، والعلم في الشباب حكمة في الشيخوخة».

أما المثل الألماني فيقول: «لا يسقط المعلم من السماء».

أما المثل الإيطالي فيقول: «في ألم التجربة، متعة المعرفة، وكذلك الكتاب القيم، صديق طيب».

أما المثل البلغاري فيقول: «من عرف كثيراً تألم كثيراً».

أما المثل الهولندي فيقول: «بالسؤال يتعلم الإنسان».

أما المثل البولندي فيقول: «جذور العلم مرة إلا أن ثمرها حلوة».

٣. الشجاعة والحكمة

جاء في أمثال العرب: «أشجع من الأسد، وكذلك أشجع من الضرغام، وأشجع من عنترة».

وجاء في مثل من الهند: «في ساحة القتال يظهر الشجاع».

وجاء في مثل من بولندا: «بالشجاعة تريح وبالشجاعة نفقد».

وجاء في مثل من إنجلترا: «سلاح الشجاع قلبه».

وجاء في مثل من بلغاريا: «لا بطل بلا جرح».

وجاء في مثل من ألمانيا: «الحكمة الخفية كنز مدفون، وفي مثل آخر الشجاع لا يحتاج إلا إلى خنجر قصير».

وجاء في مثل من اليونان: «الحكمة من نصيب الفقراء».

وجاء في مثل من جنوب إفريقيا: «الحكمة أفضل من القوة».

٤. الخير

جاء في أمثال العرب: «خيرها في غيرها، وأيضاً قولهم «الخير يخص والشر يعم، والذال على الخير كفاعله، والخير بخير، والشر يغير».

وجاء في المثل البلغاري: «أفعل الخير وأرمله في البحر، وهو مثل سائر في بعض البلاد العربية منها مصر».

وجاء في المثل الروماني: «اعمل الخير وألقه في الطريق، وهو مماثل لما سبقه».

٥. المال

من أمثال العرب حول المال: «احفظ مالك، ولا تخن جارك، ومال الخسيس لإبليس».

ومن الأمثال في غانا: «المال كالخادم، إن أسأت معاملته فر منك».

ومن الأمثال الإسبانية: «المال يجد الجنود، وكذلك لا يوجد المال والشرف في كيس واحد».

ومن الأمثال التشيكية: «المال سيد في كل مكان».

ومن الأمثال الإنجليزية: «المال الحاضر دواء حاضر، كذلك «المال يتكلم».

ومن الأمثال الفنلندية: «ليس الرجل من يحصل على المال، بل من يحتفظ به».

ومن الأمثال الفرنسية: «لا شيء أبلغ من المال الحاضر، وكذلك «الإنسان بلا مال، كالذئب بلا أسنان».

ومن الأمثال المجرية: «المال يتكلم والكلاب تنبح».

ومن الأمثال البولندية: «لما كان عدى المال، دعاني كل إنسان صديقاً، وكذلك «إذا تكلم المال، سكت كل إنسان».

٦. الطب والصحة

جاء في الأمثال العربية القديمة: «آخر الطب الكي»، وهو مثل لما يزل يتروّد على الألسنة في بعض البيئات العربية.

وجاء في الأمثال الهندية: «الطبيب الضعيف خطر على الحياة... كما أن الظلام آفة النور».

وجاء في الأمثال الإنجليزية: «الإنسان يشعر بالمرض ولا يشعر بالصحة أصلاً، والغنى عدو الصحة، ومن أكل طبقاً واحداً، قلما يحتاج إلى طبيب».

وجاء في الأمثال البلغارية: «عشاء قليل، عمر طويل».

وجاء في الأمثال الفرنسية: «حضور الطبيب بداية الشفاء».

وجاء في الأمثال الألمانية: «متى دعوت طبيباً، فادع القاضى ليحرر وصيتك».

وجاء في الأمثال المجرية: «المرض يعرفك طعم الصحة».

وجاء في الأمثال الأمريكية: «استرح بعد الغداء قليلاً، وسر بعد العشاء ميلاً».

٧. المرأة

من أمثال العرب حول المرأة: «النار هي النار بالنار ما بلغت من صغر الحجم، والأنثى هي الأنثى بالغة ما بلغت في صغر السن، واخذوا الأصيله ولو أنها على الحصيصة».

ومن الأمثال الهندية: «تكنح قيمة الزوجة حين يعبس الدهر في وجه زوجها».

ومن الأمثال الأندونيسية: «سعادة الرجل أن تكون له زوجة صالحة، وشجرة موز مثمرة».

ومن أمثال هاييتي: «كلما ازداد حسن المرأة، ازدادت تعاستها».

ومن الأمثال الروسية: «للمرأة سبعة وسبعون رأياً في آن واحد، وكذلك كل رجل ابن امرأة».

ومن الأمثال اليونانية: «المرأة إما أن تحكم أو تخدم، كذلك أسلحة المرأة دموعها».

ومن الأمثال الإنجليزية: «المرأة مفتاح المنزل، كذلك سلاح للمرأة إلا لسانها».

ومن الأمثال البلغارية: «لا بيت حيث لا امرأة، كذلك بيت بلا امرأة، بلر بلا دلو».

ومن الأمثال الهولندية: «الزوجة تفسر حياة الرجل، كذلك النساء لا يفهمن ما يراه الرجل في الرجل».

ومن الأمثال الفرنسية: «الدنيا كتاب المرأة، كذلك إذا فهمت الرجال، فادرس النساء».

ومن الأمثال الألمانية: «من تزوج امرأة غنية، باع حريته، كذلك امرأة بلا رجل، حديقة بلا سياج».

٨ - الطفولة

جاء في المثل العربي حول الطفولة: «عيب الولد من أهله، وكذلك ابن كبر ولدك خاويه».

وجاء في المثل الفلبيني: «إذا بكى الطفل، فلا بد من أن هناك شيئاً يؤلمه».

وجاء في المثل الياباني: «الابن الصالح مسرة لوالديه».

وجاء في المثل الألماني: «أطفال جيراننا أسوأ في نظرنا دوماً، وكذلك كل طفل يأتي معه حظه».

وجاء في المثل الإنجليزي: «الأولاد ثروة الفقراء، وكذلك الطفل يعرف من يذله ولا يعرف من يحبه».

وجاء في المثل الروسي: «البيت الزاخر بالصغار سوق صاخبة.. والبيت الخالي منهم قبر موحش».

وجاء في المثل المجري: «الطفل المحبوب له أسماء كثيرة».

وجاء في المثل الإسباني: «محبة الطفل ماء في غريال».

وجاء في المثل السويدي: «الطفل هم حقيقي، وسرور غير حقيقي».

٩ - الحب

من أمثال العرب حول الحب قولهم: «الحب بلوى، كذلك قولهم حب ليلى وجرى، وقولهم الحب دمة والمصالح دمعين».

ومن الأمثال الهندية: «ثلاثة أشياء لا يمكن إخفاؤها: امرأة حامل، ورجل فوق سنام جمل، وإنسان يحب».

ومن الأمثال الإيطالية: «الحب يحكم دولته بلا سلاح».

ومن الأمثال اليونانية: «الحب يشفى الجرح الذي أحدثه».

ومن الأمثال الأمريكية: «يده باردة.. لكن قلبه دافئ».

ومن الأمثال الفرنسية: «لا حب بلا غيرة، وكذلك يبغى الحب ما بقى المال».

ومن الأمثال الألمانية: «الحب ليس أعمى، لكنه لا يبصر، وكذلك الحب يرى الورد بلا أشواك».

١٠ - الصداقة

من أمثال العرب حول الصداقة: «الرفيق قبل الطريق».

ومن أمثال الهند: «التقيت بمئة إنسان وأنا في طريقي إلى دلهي، وكانوا جميعاً أصدقائي».

ومن أمثال ساحل العاج: «الصديق الحقيقي خير من الأشقاء الحقودين».

ومن الأمثال الروسية: «صديق.. أفضل من مئة روبل».

ومن الأمثال الإيطالية: «صديق كل إنسان، ليس صديق أحد».

ومن الأمثال اليوغسلافية: «الصديق يُعرف في يوم عسير».

ومن الأمثال البرتغالية: «صديق من يطحن في مطحنتي».

ومن الأمثال الأمريكية: «يعرف الرجل من رفاقه، وكذلك إذا أمعنت في الغياب عن أصحابك، بادروا إلى نسيانك».

ومن الأمثال الإنجليزية: «الصديق القديم خير مرآة، وكذلك «امدح صديقك ولا تغل شيئاً عن عدوك».

ومن الأمثال التشيكية: «النصح صديقك سرّاً، وامدحه علاناً».

ومن الأمثال الفرنسية: «أعداء أصدقائي، وكذلك صديق واحد خير من مئة قريب».

ومن الأمثال الألمانية: «إذا لم تحتاج شيئاً، فاذهب إلى أصدقائك، وكذلك «ليس كل من يضحك معك صديقك».

فلسفة الشعوب

وبعد، فمن الملاحظ أن الأمثال، هنا وهناك، تشترك في أغراض استعمالها، منها أنها تدعو الناس إلى فعل الخير، أو تنفّرهم من عمل غير مرغوب فيه، أو تدفع عنهم نقیصة، أو نبين المظب من الذبیب، أو الصالح من الطالح، و غیر ذلك من الأغراض.

فی الأمثال التي مرت بنا بصفة خاصة، وفي الأمثال بصفة عامة، نجد فلسفة الشعوب تجاه أمور أو مواقف حیاتیة. ومن ثم، فإن فلسفة المثل الشعبی تتحقق فی تعامل الإنسان مع الواقع على ضوء ما يرمى إليه المثل، ولهذا فالأمثال تترك أبلغ الأثر فی النفوس، وتغلى عن الكلام الكثير، لأنها تعبر عن فلسفة لما يدور فی وجدان الشعب من خلال عبارات موجزة، موجية، دالة.

إنها فلسفة تمیل إلى تبسیط الأمور فی حياة الإنسان، لا إلى تعقیدها وتكبیلها بالقيود والعراقيل. ولهذا نلمس میلاً لدى عدد غیر قليل من الناس إلى التعامل مع الأمثال، لما فیها من نقلف حیاتی.

وعلى ذلك فهذه الفلسفة تعكس صوراً من حياة الأمم والشعوب؛ إذ تصور ملامح فی حیاتهم سیاسیاً، واقتصادياً واجتماعياً، ناهيك عن أن الأمثال تنقل تجارب السلف وخبراتهم إلى الخلف، مما يحقق للمثل استمرارية من خلال بقائه بین الأجيال جیلاً بعد جیل.

إذا كانت الأمثال - فی الغالب - تناسب العصر الذي تعبر عنه، والوسط الذي نبتت منه، فإن ثمة بعض الأمثال لا يواكب عصرنا، مثل قولنا: «آخر الطب الكى، فهذا المثل لا يواكب عصر العلم والتقنية والطائرة، وصعود الإنسان إلى القمر.

خاتمة

نسجل - فی ختام رحلتنا حول عالم الأمثال الشعبية - خلاصة للموضوع المطروح، نجملها فی النقاط الآتية:

أولاً: بما أن الإنسان هو الإنسان فی كل مكان فإن ثمة تشابهاً بین الأمثال، يتمثل ذلك فی میل المثل إلى الإيجاز، والتشبيه، والصراحة، والبلاغة، والحكمة.

ثانياً: تعبر الأمثال عن الجانب الاجتماعي فی حياة الناس، بوصفها تكشف عن عاداتهم وتقاليدهم وكيفية تفكيرهم.

ثالثاً: يرجع انتقال بعض الأمثال من بيئات إلى أخرى إلى التفاعل بین الثقافات من ناحية، والهجرة والتعارف بین الشعوب من ناحية أخرى.

وأخيراً، فالأمثال بوصفها نمطاً من أنماط الأدب الشعبی لدى الأمم والشعوب تمثل تراثاً عريقاً، فهي تزین جيد الكلام منطوقاً، أو مقروءاً، معبرة عن الوجدان الجمعی للشعوب.



المأثور الموسيقى الشعبي

وقضية الصون والحماية

د. محمد عمران

أمر بديهي - عند إثارة قضية حماية وصون المأثور الشعبي - أن تحتل الموسيقى الشعبية مكانة بارزة في صدر الحوار والجدل الذي تثيره هذه القضية. وأمر بديهي أيضاً أن يتخذ الحوار والجدل (الذي تثيره هذه القضية) متحى خاصاً عندما تكون الموسيقى الشعبية موضوعاً في قضية الصون والحماية، ليس فقط بسبب أن هذه الموسيقى - بحكم شعبيتها - تعد واحدة من الموضوعات التي تمثل الجانب الفني لمأثورتنا؛ وإنما لأن لموسيقانا الشعبية وأدواتها خصائص بعينها تقوم على مواضع ثقافية هي في ذاتها تثير الكثير من الجدل عند إدراجها موضوعاً في قضية الحماية والصون.

هذه الموسيقى (موضوع الحماية والصون) وما هو ميدان إنتاجها واستهلاكها، وإلى أى شكل آل حالها، ولماذا؟ وهذا التحديد ليس مجرد عرض تقريرى لواقع هذه الموسيقى (قديمها وحديثها)؛ وإنما هو محاولة لتأمل الحال وإثارة الحوار، ومن ثم وضع الموسيقى في لب القضية.

الموسيقى الشعبية، موسيقا ذات خصائص معينة ترتبط بقطاع معين من الثقافة، هو قطاع الثقافة التقليدية الشعبية الذى ظل - ولزمن طويل - لا يتعرض لمثل ما يتعرض له مجتمعات المدن والعواصم الكبرى للتنوع والمغايرة في المعارف والمعتقدات وتقاليد الحياة.

والحقيقة التي يعرفها الفولكلوريون أن الاهتمام إلى صيغة بعينها لكيفية الحماية والصون هو من أشق الأمور التي تواجه الباحث ويزداد الأمر مشقة لدى الباحث المعنى بموضوع الموسيقى الشعبية (المصرية)؛ إذ لا تزال هذه الموسيقى (قديمها وحديثها) يكتنفها الغموض، لاسيما من حيث القواعد التي تنظم عمالية الإنتاج والاستهلاك ناهيك عن الغموض البين الذي لا تزال تنطوى عليه عملية الخلق والإبداع في صورها المتعددة.

وإذا كانت الموسيقى الشعبية (المصرية) قد خصص لها موقع في قضية الحماية والصون، فلا بد إذاً من تحديد ماهية

والموسيقا الشعبية هي حصيلة تراث من الألحان والآلات والأدوات. أما تراث الألحان، فهو التراث الذى تطور خلال عملية النقل السماعى، وتشكل وفق عوامل متعددة (سنذكرها تباعاً). أما تراث الآلات والأدوات، فقد تناقل أيضاً عبر مراحل التاريخ، وهذا التراث ليس مجرد أدوات أو أجسام، أو وسائل لإصدار الصوت، أو أنه جزء من آلية الموسيقى فحسب؛ وإنما هو تراث يحمل قيمة خاصة فى الصناعة وتقاليد العزف والتدريب، ويتضمن اعتقادات ورموزاً تدخل فى بنية أنشطة موسيقية معينة.

أما ميدان الموسيقى الشعبية، أو بالأحرى إطارها الثقافى، فيمكن تعريفه بأنه: الإطار الذى تنتج وتستهلك فيه هذه الموسيقى، وثمة أسباب بعينها (لا مجال لتفصيلها فى هذا المقام) أدت إلى تعدد ميادين الموسيقى الشعبية، بل تنوعها أيضاً. فعندنا الريف بامتداده المدنى، وعندنا الواحات والسواحل والبادية. والتنوع - على هذه الشاكلة - وكما هو معلوم، لا يقف عند هذا التعدد البسيط للميادين، وإنما ينسحب إلى كل ميدان على حدة، حيث تتباين تقاليد الحياة فى الريف (بامتداده المدنى) ما بين الصعيد الأعلى والصعيد الأوسط وادلتا الوادى، وحيث تتباين التقاليد فى الواحات وفق تراثها فى الصحراء وابتعادها عن بعضها البعض وحيث تتباين - أيضاً - التقاليد فى البادية بين الصحراء فى الشرق والصحراء فى غرب البلاد، وحيث تتباين تقاليد الحياة لدى سكان السواحل وفق تنوعها واختلاف مواقعها فى مصر.

لدينا إذاً ميادين عدة لما يسمى «الموسيقا الشعبية المصرية»، ولدينا فروع وتنوعات للتقاليد التى صاغت أنماط الحياة - فى هذه الميادين - وانعكست على موسيقاها.

هذا التعدد - وعلى هذا النحو - لا يعنى فى الوقت نفسه أن هناك حدوداً فاصلة بين كل ميدان وآخر، بل - على العكس من ذلك - هناك العديد من مواقع التماس، بل مواقع للتداخل أيضاً اتصلت فيها العديد من العناصر الثقافية المميزة لهذه الميادين ببعضها البعض.

مع هذا التعدد والتداخل يؤكد واقع الحال، كما يؤكد الكثير من الدراسات الفولكلورية، أن ميدان الموسيقى الشعبية «المصرية» (أو إطارها الثقافى) الأكثر تميزاً، هو ذاك الذى يضم ثقافة الريف، وأن هذا الميدان - ولضرورة تاريخية - ظل

متميزاً عن سائر الميادين الثقافية الشعبية الأخرى، حيث تنتمى إليه القاعدة الجماهيرية الكبرى، ويتسع ليشمل وادى النيل - فى مصر - من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه.

أما عن تحديد موضوعات الموسيقى الشعبية المصرية، فقد تبين - من خلال عملية الحصر والأرشفة - أنها تظهر فى قسمين كبيرين. الأول: يشتمل على الأشكال الموسيقية التى تنتمى، من حيث الإنتاج والاستهلاك إلى «عامّة الناس»، وتتصل اتصالاً وثيقاً بشئون حياتهم بمراحلها المختلفة. أما القسم الثانى فيشتمل على الأشكال الموسيقية التى تنتمى، من حيث الإنتاج والترويج، إلى موسيقيين محترفين. وهذا التقسيم ليس - فى واقع الأمر - رداً على اعتبارات نظرية بعينها (ولاسيما تلك الاعتبارات التى ترمى إلى إقصاء موسيقا المحترفين عن مجمل النشاط الموسيقى الشعبى بزعم أن موسيقاهم لا تستوفى الشروط الفولكلورية) وإنما هو انعكاس صحيح للواقع الميدانى الذى طالما أكد حقائق بعينها من بينها أن الموسيقى الشعبية المصرية توفر لها رصيد من الألحان والإيقاعات ومن طرق الأداء وأساليبه وأدواته - غنى ومتنوع. هذا الرصيد كان يتم تنميته وتجويده باستمرار خاصة وأنه توفر له مصادر متنوعة من ناحية، ولأنه أتاح لفئات وطوائف من المؤدين المتخصصين مجالاً للتفرغ وللإضطلاع بجانب مهم من الثقافة الموسيقية الشعبية، من جهة أخرى، وهؤلاء المؤدون المتخصصون هم من نسميهم «المحترفين».

والحديث عن الرصيد الموسيقى الشعبى «التقليدى» غالباً ما يرتبط بإطار زمنى، وهناك ميل عام تجاه تحديد هذا الإطار الزمنى بالخمسين عاماً الأخيرة، والسبب فى ذلك يرجع إلى أن هذه الفترة الزمنية كانت فيها الحياة الشعبية فى مصر ماززال تشهد رواجاً واضحاً للمأثور الموسيقى بعناصره وتقاليده القديمة، وهى أيضاً الفترة التى شهدت تغييراً ملحوظاً فى العديد من الظواهر الفولكلورية، ومنها الموسيقا حيث تعرضت لتغيير تدريجى اختفى على أثره جانب كبير من موضوعات وأشكال هذا المأثور، وانحسر جانب آخر منه، أو انزوى فى مواقع محدودة فى بعض أقاليم مصر. وهى أيضاً الفترة التى نشأ فيها الاهتمام العلمى بجمع وتسجيل ظواهر الحياة الشعبية المصرية «التقليدية»، فى مجملها وتفصيلها. وأخيراً فإن الخمسين عاماً الأخيرة (من هذا القرن) هى الفترة الزمنية

الحاجة الملحة لعملية التصويت أو التوقيع كضرورة لتوحيد أو تنظيم الجهد الجماعي أثناء العمل.

بجانب هذه الشواهد الموسيقية التي تقوم على روابط تكوينية، هناك أشكال موسيقية أخرى ارتبطت بأنشطة الحياة وبوقائعها المختلفة ارتباطاً لا ينطوي على هذه الميزات التكوينية، لكنها تعكس ما يمكن تسميته بالأطر النمطية التي كانت تتداول داخلها هذه الأشكال، وتكشف في الوقت نفسه عن طرق متنوعة في صياغة الأداء وفي تخلق أساليبه. هذه الأشكال تقوم عادة على الإضاعة المباشرة من المكونات الموسيقية الخالصة (التي تتوفر عليها الثقافة الموسيقية الشعبية) وهي حينما تتردد في نطاق مناسباتها المختلفة المخصصة لها (كالأعراس والأعياد ومناسبة الحج وأثناء لعب الأطفال... إلخ) إنما تظهر مدى اتساع دائرة النشاط الموسيقي الشعبي وتظهر أيضاً مدى التنوع الموسيقي الذي توافق مع تعدد المواقف الغنائية وتنوعها وهو ما بات يعرف اليوم بالنشاط الموسيقي التقليدي القديم. من هنا نجد أن هذا الإنتاج الموسيقي العام، (في تعدد وتنوع أشكاله) يظهر أمرين:

الأمر الأول: أن الموسيقى الشعبية المصرية تداخلت مع مجريات الحياة اليومية وتشابكت مع الكثير من وقائعها، وأن عملية الأداء الموسيقي كانت تأتي بغرض تحقيق هدف عملي بعينه، فضلاً عن أنها (أي عملية الأداء) كانت تخضع لتقاليد وأعراف لا يجوز الإخلال بها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن تشابك هذه الموسيقى مع مجريات الحياة اليومية هو تشابك كاشف للعديد من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها العمليات الموسيقية التي يبدعها عامة الناس، وكاشف أيضاً لطبيعة الآلية التي تتكون بها أشكالهم الموسيقية بتنوعاتها المختلفة. وهذا كله خاضع للتغير بدرجات متفاوتة بفعل عوامل ثقافية متعددة، وهو الأمر الذي سوف نقف عليه في حينه.

الأمر الثاني: أن التقاليد والأعراف الشعبية - التي كانت الموسيقى تبذل في إطارها لم تكن تحد من نزوع الأفراد (المؤدين) تجاه الخلق وإبداع الصور والتراكيب الفنية، سواء كان ذلك في الألحان أو في النصوص الشعرية الغنائية كما أنها لم تكن تحد أيضاً من التنوع والتجديد ومن الاستفادة من الخصائص الفنية التي توفرت عليها الموسيقى في الثقافات الأخرى وخاصة الموسيقى الشرق عربية وهي الناحية التي

التي تنتمي إليها أغلب الكتابات الجادة التي حطت بشأن التأثير الموسيقي الشعبي التقليدي، فخلالها أمكن رصد الكثير من أشكال التغير وأسبابه، كما أمكن الوقوف على صور متعددة لأشكال الإزاحة والإحلال ورصد آلياتهما في بعض جوانب النشاط الموسيقي الشعبي رسداً صحيحاً إلى حد كبير.

وبالنظر إلى الرصيد الموسيقي الشعبي العام (ونقصد به التأثير الغنائي الذي ينتجه ويستهلكه عامة الناس) يتبين أنه كان يلعب دوراً مهماً وواضحاً مع مجريات الحياة الشعبية اليومية، حيث عالجت موضوعاته - سواء بالألحان أو بالنصوص الشعرية المغناة - شئون الحياة كافة من الميلاد وحتى الوفاة، وصاحب العمل والشعائر والمناسبات الدينية ولعب الأطفال... إلخ. أما من حيث النظر إلى طرق الأداء المتبعة في إنتاج هذا الرصيد الموسيقي؛ يتبين أن المؤدين - في هذا الصدد - لم يكن مطلوباً منهم أكثر من مجرد الإلمامة العامة بالأشكال الموسيقية الرائجة في المجتمع وبأساليب الشائعة، وهي الناحية التي انعكست - بطبيعة الحال - على مستوى الأداء وتقنياته.

أما تشكيل هذه الموسيقى فقد راح يتوافق والضرورة التي كان يقتضيها واقع الحال (في تلك المرحلة التقليدية القديمة) وهي الضرورة التي شكلت هذه الموسيقى بموضوعاتها المختلفة، ونوعت في ألحانها وإيقاعاتها.

وفي نطاق هذه الضرورة هناك عمليات موسيقية عديدة تشكلت على أساس نوع ودرجة ارتباطها بمجالات الأداء، وهو الارتباط الذي يحدد نوع العناصر الفنية التي يتعين على المؤدى الأخذ بها في هذا المجال أو ذاك. وهذا يعني أن كثيراً من عمليات التصويت والتوقيع لم تكن لتتخلق أو تتخذ أشكالها التقليدية المميزة إلا بسبب أنها تلعب - في هذا المجال أو ذاك - دوراً بعينه. ويكفي أن نستدعي هنا - ومن قبيل التذكير - صور التهنئين وسائر الأشكال الغنائية التي تؤدّيها الأمهات لأطفالهن، وكلها عمليات موسيقية لم تتخذ أشكالها المميزة التي عرفتها الثقافة الشعبية إلا في نطاق الضرورة التي تقتضي إحداث التهنئين وسائر الأغاني النسائية التي على هذه الشاكلة. كما نذكر أيضاً بالشواهد التي كانت تقدمها مجالات العمل سواء الزراعي منه أو أعمال السحب والدق والجر وما شابه، وهي المجالات التي ظلت لزمن طويل تؤكد على

أما القسم الثانى من رصيد الموسيقى الشعبية المصرية، فهو ذاك الذى ينتمى (من حيث الإنتاج والترويج) إلى موسيقيين محترفين. والمحترفون هم المؤدون الذين تخصصوا وتفرغوا لإبداع جانب مهم من رصيد الثقافة الموسيقية الشعبية. والرصيد الموسيقى الذى ينتمى إلى المحترفين لم يَم على عائق فئة واحدة من المؤدين (ينتمون إلى نشأة فنية واجتماعية واحدة) وإنما أسهم فى صنعه فئات وطوائف مختلفة من المؤدين المغنين والعازفين، لكل منها مرجعيتها الفنية الخاصة، وهو الأمر الذى أدى بدوره إلى ظهور مجالات اختصاص فى الغناء والعزف عند المؤدين المحترفين التقليديين، وهى المجالات نفسها التى عكست هذا التنوع فى الأشكال وفى الموضوعات الغنائية التى عرفتتها الحياة الموسيقية الشعبية.

هذا التنوع - فى الاختصاص - أمكن تصنيفه وفق التسميات الشائعة التى يشير كل منها إلى فئة أو طائفة بعينها من المؤدين المحترفين، وهذه التسميات هى:

- شعراء السيرة.

- المداحون (مداحو الطار).

- المغنون البلديون (مغنو الموال ومغنو الفن الصعيدى).

- المنشدون الدينيون (الصيطة).

هذه الفئات الأربع ربطت جميعاً بقاسم مشترك، حيث يقف جميعهم على محفوظ فنى متوارث عن السلف، ولديهم قدرة على ابتداع النظم الشعرى لحظة الأداء الحى، وقدرة على التنوع فى الصيغ والتراكيب الشعرية المتوارثة، كما أنهم يتمتعون بقدرات فى الأداء الموسيقى الغنائى الآلى يظهر فى إبداعاتهم اللحنية وفى تنوعاتهم التى يدخلونها على المآثور الموسيقى التقليدى.

هؤلاء المحترفون أثروا الحياة الموسيقية الشعبية بروايات السيرة ويقصص المدايح وبصيغ المواريل المختلفة وبالدينى من منظومات الإنشاد. وبجهودهم الفنية راجت تقاليد وأساليب فى الأداء الغنائى، وراجت الآلات والأدوات الموسيقية التى اقترنت بنشاطهم الموسيقى كل حسب تخصصه.

ليس هناك تاريخ بعينه يفصل بين ما يسمى «الموسيقى الشعبية التقليدية القديمة» (التي أمكن رصدها خلال الخمسين عاماً الأخيرة) وبين النشاط الموسيقى الشعبى «المعاصر»، فالظواهر الثقافية - وكما هو معروف - لا تتغير ولا تنحسر دفعة واحدة، كما أن الجديد منها لا ينشأ بين عشية وضحاها. أما وأننا نتحدث عن التغير وحتمياته، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل تلك التغيرات المتتابة التى شهدتها أبنية المجتمع المصرى كافة خلال العقود الأربعة أو الثلاثة الأخيرة والتى انعكست على كثير من الظواهر الثقافية التقليدية بما فيها النشاط الموسيقى بكل صوره، سواء التى اقترنت بمجالات العمل التقليدى أو التى اقترنت بالعديد من المناسبات الاجتماعية المتنوعة. على أننا لا نستطيع - فى هذا المقام - أن نقدم حصراً شاملاً لكل صور هذا التغير وانعكاسه على النشاط الموسيقى الشعبى، ومن ثم نكتفى بالإشارة إلى بعض الأمثلة الدالة على شكل التغير. وفى مجال العمل الزراعى راحت التقنيات الجديدة تحسر استخدام السواقي والطناوير والشوايف، فتغيرت تبعاً لذلك آلية العمل التقليدى وأساليبه، وصاحب ذلك اختفاء الأشكال الغنائية الخاصة التى كانت تتردد أثناء العمل على هذه الأدوات الزراعية، وأصبح من النادر (فى ضوء هذا التغير التقنى) أن نجد اليوم من ينشد الأغانى التى كانت تصاحب عمليات الحرث والرى والدراس وتذرية الحبوب، بل وقد راحت هذه النذرة تمتد لتشمل أشكالاً أخرى من الغناء مميزة كانت السيدات يرددنها أثناء قيامهن بأعمال فصل الحبوب عن قشورها وأثناء نخلها بالغريال أو طحنها بالرحا.

وفى مجال صيد الأسماك قلما نجد اليوم من يردد منظومات الحدو أثناء عملية سحب الشباك من البحر، فقد هيمنت الميكنة والأساليب الحديثة على حرفة الصيد مما أدى إلى انحسار الوسائل التقليدية القديمة التى كانت تقوم على عملية طرح الشباك فى البحر - على مقربة من الشاطئ - وجذبها بالحبال إلى الشاطئ، وهى العملية التى كان «الحدو» «لزماً» من لوازمها، ناهيك عن انقطاع سبل التواصل المهنى بين الجيل القديم من الصيادين (الذين كانوا يرتزقون من مياه الشواطئ القريبة) وبين الجيل الجديد من الصيادين الذى راح يُمزج - بالميكنة - عباب البحار البعيدة.

مع تزايد ظهور التقنيات وأساليب العمل المستحدثة راح يزداد حصر مجال الإبداع الغنائى أثناء العمل ويضيق، وفى لوف نفسه راحت تظهر البدائل التى توافقت مع أساليب العمل الجديدة وما تقتضيه هذه الأساليب من احتياجات معاصرة فى الترويج وفى التسمية، فأفاد الناس من انتشار أجهزة الكاسيت ومن ثم اتسعت دائرة الاستماع إلى ألوان مختلفة من الغناء توازت مع التنوع الذى راح يخلق عليه فنون الفنى المعاصر، وفضلاً عن ذلك ظهرت توجهات جديدة فى الاستماع تحولت شيئاً فشيئاً إلى سوق راتجة لاسهالك المنتج الصوتى التجارى الذى لاقى رواجاً هائلاً فى مختلف أقاليم مصر، وعلى قمة هذه المنتجات الصوتية التجارية كانت سلسلة التسجيلات التى بدأها أحمد عدوية ببواصها اليوم المغنى الحكيم، ومن على شاكلته من المغنين الجدد، وعلى القمة ذاتها راجت تسجيلات الوعظ والدروس النبوية للوعاظ المحليين وكذا تسجيلات القرآن الكريم الممثل لمشاهير المقرئين المصريين والعرب.

هذه الأمثلة من البدائل والوسائل الحديثة لم تثنى طريقها إلى مجال العمل فحسب، وإنما راحت تروج فى المناسبات الاجتماعية التى كانت - ولاتزال - تجرى فى البيوت. ففى العرس (على سبيل المثال) تقلص عدد أيام الاحتفال الذى كان يشهد أغاني للنساء والفتيات التقليدية وبات من المعتاد لدى الناس فى القرى أن يستعينوا بإذاعة الأغاني المسجلة على شرائط كاسيت تجارية، فانتشرت تسجيلات صوتية بعينها لمغنى الإذاعة، عرفت باسم شرائط أغاني الأفراح لمشاهير المطربين أمثال: محمد فوزى ومحمد عبدالمطلب ومحمد رشدي وشادية وشريفة فاضل وغيرهم.

وفى زفة العرس راح الناس (حتى فى أصغر القرى) يتأجرون فرق الشباب التى باتت اليوم متخصصة فى إحياء مراسم زفة العرس مستخدمين أجهزة الأورج والدقوف والطبول.

وفى سبوع المولود، وفى الطهور كذلك، اختزلت المراحل المقدسية، وبات الاحتفال بهاتين المناسبتين قاصراً على بعض الإجراءات الرمزية مع ترديد بعض المقاطع الغنائية غير المكتملة والتى غالباً ما تتداخل مع التلميحات والألحان الإذاعية المعروفة.

وفى المآتم انحسر التعديد، الذى اعتاد النسوة على أدائه فى مجال العزاء، والتعدد كان قد بدأ يتراجع وينحسر من مجال العزاء فى كثير من أقاليم مصر منذ فترة تزيد عن عقود ثلاثة، لكن انحساره السريع الذى شهدته السنوات الأخيرة (حتى فى المجتمعات الأكثر تقليدية) يعزى فى كثير من حالاته إلى زيادة الدعوة بتحريمه من قبل الجماعات الدينية التى نشطت دعواها فى اتجاه تحريم الكثير من الظواهر الثقافية الشعبية الأخرى.

ومع تحريم أداء التعديد انتشرت - فى البيوت - ظاهرة تدوير أشرطة تسجيلات القرآن الممثل طوال فترة الحداد، وما بعدها أيضاً.

أما عن وضع الموسيقيين المحترفين بغنائهم الأربع، فقد تأثر بدوره بما آل إليه الواقع الثقافى الشعبى، فقد شهد نشاط الشعراء والمداحين انحساراً ملحوظاً من الساحة الفنية الشعبية وأصبح وجوده قاصراً على مجالات ضيقة وفى جيوب محدودة فى بعض أقاليم مصر. وعلى الرغم من عودة نشاط الشعراء والمداحين إلى الظهور فى أوائل الستينيات - لأسباب عدة، منها مساعى المؤسسة الثقافية الحكومية إلى إحياء التراث الشعبى.. إلخ)؛ فإن عودة هؤلاء المبدعين لم تكن لأداء الدور الفنى التقليدى ذاته الذى تعود أبائهم على تأديته فى الحياة الفنية الشعبية فى الزمن السابق، فقد تغير الجمهور، وتغير الراعى الفنى بعد أن أصبحت العاصمة ومؤسساتها الفنية الرسمية موطناً وراعياً جديدين لفنون هؤلاء المبدعين أو لما تبقى لديهم من محفوظ قديم، و شيئاً فشيئاً ازداد جذب العاصمة لفنانى الأقاليم وتغيرت توجهاتهم الفنية وتغيرت مفاهيمهم وقواعد تعاملهم مع القيم الموسيقية المتوارثة، ومن ثم تغيرت الأشكال والصيغ، فعلى يد شعراء السيرة أنفسهم شاهدنا تكسر الهلالية وانفراط عقد دواوينها وحلقاتها، وتغير الكثير من تقاليد روايتها وتبعاً لذلك تأثر الأداء الموسيقى وطريقة العرض فى شكلها، ونحن نلاحظ، فالهلالية التى كانت أبداً كاملة يستغرقها من الشاعر - شهوراً عدة تحولت، مع مرور السنوات الأخيرة، إلى تنقذ وأجزاء صغيرة تعرض لحديث أو الواقعة لا يتجاوز زمن أدائه أكثر من نصف الساعة، وهو زمن لا يسمح لتقديم شكل متكامل من أداء الشاعر التقليدى القديم الذى كان يجمع فيه بين العزف والغناء والسرود

وكذلك أساليب التعبير القديمة التى كان يعمد فيها الشاعر إلى تصوير الأحداث والتفنن فى تقليد شخوص الرواية فى لهجاتهم وحركاتهم وما نحو ذلك.

أما المداح (مداح الطار) فقد تعثرت خطاه أمام جمهور العاصمة، فلم يقطع الشوط نفسه الذى قطعه شاعر السيرة. لقد ظهر المداح على مسارح الدولة للمرة الأولى فى الستينيات مدفوعاً بإغراء المدينة وطيب عيشها المزعوم من ناحية، وهروباً من شظف العيش الذى بات يعانى منه المداح مع مهنته فى الأقاليم من ناحية أخرى. لكن جمهور هذه المسارح لم يصمد لهذا الغناء الذى يمتد لساعات طوال ملتزماً وتيرة واحدة، فأعدّ للمداحين أشكال من الغناء خصباً لتتوافق وطبيعة الذوق والمجال الجديدين وكانت هذه الأشكال الغنائية نتفاً من قصص المدائح التقليدية لا يتجاوز زمن أدائها الدقائق المعدودة ولا تظهر - من مجمل خصائص هذا الغناء الموجز - سوى الجوانب الغربية والمثيرة لجمهور المدينة. وانخرط المداحون مع فنون العاصمة يغنون فرادى وجماعات (كورس) فى توليفات غنائية مسرحية مستحدثة تنتج بمنطق الاستلهام أحياناً والتطوير أحياناً أخرى.. إلخ.

مع ذلك هناك صورة أخرى للمداحين (أو بالأحرى لمن تبقى منهم) لاتزال قائمة إلى اليوم فى نطاق محدود، وهى صورة لا تعكس سوى حالة التردى التى آل إليها عجائز المداحين ونساؤهم، فتجدهم يجوبون الشوارع يسألون الناس وهم يدقون على دف وينشدون - بصوت واهن منهالك - مقاطع قصيرة غير واضحة مما تبقى فى ذاكرتهم الغنائية من قصص المدائح القديم.

وإذا كانت ظروف الحياة المعاصرة اتجهت بمحفوظ السيرة والمدائح ناحية التفكك والتجزئ؛ فإن أثر هذه الظروف لم يكن لها أن تنعكس بالحوال نفسه على مكانة المغنى البلدى (مغنى الموال). فعلى الرغم من أن هذا المغنى نال - بدوره - قسطاً من الرعاية الرسمية من المؤسسة الثقافية الحكومية ومن أعلامها أيضاً (وفق التوجه الفنى والثقافى الذى هيمن على فترة الستينيات) فإن نوع الغناء الذى تخصص فيه المغنى البلدى (وهو الموال) ظل يحظى - عند جمهور الثقافة الشعبية التقليدى - برصيد كبير من القبول مما أدى إلى استمرار وجوده فى الحياة الموسيقية الشعبية إلى اليوم. وصحيح أن المغنى

البلدى غير فى أساليب الأداء وغير فى الآلات والأدوات وأفاد كثيراً من معطيات الموسيقى الشرق عربية (فى مقاماتها وأساليب الأداء والإيقاعات) وتأثر أيضاً بالتوجهات الفنية التى ساعدت على نشرها المؤسسة الثقافية الحكومية؛ لكن الموال - مع ذلك كله - ظل شكلاً غنائياً رائجاً لأسباب لا تتصل بجهود المؤدى الشعبى فحسب؛ وإنما تتصل ببنية الموال كشكل موسيقى (وخاصة الموال القصير) وكما تتصل على نحو خاص بشيوع تقاليد أداء الموال والعمليات الإبداعية التى تجرى فيه سواء فى الشعر وفى الموسيقى وهى عمليات تثير وتطرب، ليس فقط عند جمهور الثقافة الشعبية وإنما عند الجمهور المصرى بشكل عام.

أما المنشد الدينى (الصيّت)، فقد ظل نشاطه - فى إطار التخصص والاحتراف - علامة مميزة على صمود هذا الصنف من الغناء فى مواجهة التغير الذى نال من كل صنوف الغناء بدرجات متفاوتة، على أن هذا الصمود لم يكن تحدياً لطبيعة التغير أو هروباً من قانون التأثير الثقافى، وإنما كان مواكبة لهما. فالمنشد (الصيّت) كان يعمل دائماً - وما يزال - على تجديد موضوعاته والإفادة من التقنيات الجديدة، سواء على مستوى الآلات والأدوات الموسيقية أو على مستوى التنوع فى أساليب الأداء وفى ابتداع الأشكال الغنائية الجديدة أو على مستوى التنوع والتجديد فى الموضوعات الغنائية أو على مستوى الاهتمام بإدخال تقنيات مكبرات الصوت الحديثة إلى مجال عمله والإفادة من إمكاناتها لإضفاء جو من الإثارة من ناحية، وتجويد المنتج الصوتى الموسيقى من ناحية أخرى.

والمنشد الصيّت هو المغنى التقليدى المحترف الوحيد الذى لم يدخل دائرة المؤسسة الثقافية الحكومية إلا فى السنوات الأخيرة فقط وفى حدود ضيقة، وذلك عندما بدأ المنشد ينشط فى دائرة التسجيل للبرامج التليفزيونية. لكن هذه الدائرة الإعلامية - لم تكن تمثل عامل إغراء للكثيرين من المنشدين، أو بالأحرى هناك منشدون كثيرون متميزون لا يعابون بهذه الناحية وخاصة المنشدون الذين يتمتعون بقاعدة جماهيرية عريضة.

وللنشد الصيّت طرق مثيرة ومشوقة لجذب الناس إلى ساحات غنائه، ليس فقط لأنه يعتمد على أداء الموضوعات الدينية التى تتوافق وعقائد الناس - وإنما بسبب ثراء الناحية الموسيقية أيضاً فالمنشد كان ولا يزال ينهل من خصائص

لومسقا الشرق عربية ويفيد من تنوع مقاماتها وأساليبها بطورها لطرفه وأساليبه، وهى طرق وأساليب مانزال تثير بشجى ويتجمع لها الناس فى سائر أنحاء مصر.

لما عن وضع الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية (فى ضوء ما حدث من تغير) فقد سبق وعالجناه وفق المعطيات المطروحة فى هذه السطور وقد نشرت هذه المعالجة فى عدد سابق من هذه الدورية (العدد ٥٦-٥٧ يولية/ ديسمبر ١٩٩٧ من ١٢٩).

فى ضوء ما تقدم، ماذا نحى إذاً، وكيف؟ وهنا يجدر التذكير بأن الدرس العلمى للموسيقا الشعبية لا يقيم أهمية الأشكال التى تضمها هذه الموسيقا وفق مستويات أو درجات ارتقائية، سواء من حيث البنية اللحنية أو من حيث درجة الإتقان فى الأداء وأدواته، وإنما يسوى بين كل الأشكال التى تقوم عليها الموسيقا الشعبية وبين بعضها البعض، كما ينظر لأشكالها جميعاً على أنها رصيد من الألحان تخلق عبر السنين، وأن كل شكل لحنى أبدع فى سياق بعينه ليؤدى دوراً بعينه فى هذا السياق، وعلى ذلك لا يجوز تجزئ أو تقسيم أشكال الموسيقا الشعبية المصرية إلى أشكال جديدة بالحماية والصون (لسبب ما) وأشكال أخرى غير جديدة بالحماية والصون (لسبب ما أيضاً) ويسرى هذا القول على وضعية الآلات والأدوات الموسيقية بكاملها.

إذاً فالحديث عن الحماية والصون يشمل كل الرصيد الموسيقى الشعبى قديمه وحديثه مع الأخذ فى الاعتبار أن الواقع الثقافى الشعبى فى كثير من أقاليم مصر، تجاوز الوضع التقليدى القديم فيما يتعلق بالوظائف والأدوار التى كانت تؤديها أو تلعبها أشكال بعينها من الموسيقا (فى مرحلتها التقليدية القديمة) ويجب ألا ننظر إلى هذا التجاوز على أنه مدعاة للتسخر والتهاكى على الزمن الماضى (الحياة التقليدية القديمة) وما كان يتضمنه هذا الزمن من قيم فى الموسيقا وموضوعاتها؛ ضمن طبيعة الثقافة الشعبية التى تتنازل عن كثير من عناصرها بل وتتنازل عن ظواهر ثقافية كاملة ونظيرها مع صفحات التاريخ، ليس سهواً. وإنما هو منطق التجارب مع التغير، فلثقافة الشعبية معاييرها التى تخلصها وتنقيها من العناصر والظواهر التى ضعفت قيمتها ولم تعد تزدى دورها بحيوية واقتدار. وهى المعايير ذاتها التى طالما أظهرت الثقافة الشعبية فى سعة ورحابة، قادرة على استيعاب

وتنقية المستحدثات التى تطرأ على المناخ الثقافى العام وتطويع هذه المستحدثات لتتكيف مع السياق الثقافى الشعبى، وهو ما حدث بالفعل فى مجال الموسيقا حيث طرعت الألحان والآلات والأدوات الوافدة للتكيف مع المجلد الموسيقى الشعبى المتجدد.

أما كيفية الحماية فلها أيضاً وقفة وفى تصورنا أنها لا بد أن تتسق مع سائر المعطيات سالفة الذكر، وعليه فإننا نقترح صيغة بعينها لكيفية الحماية والصون نوجزها على النحو التالى:

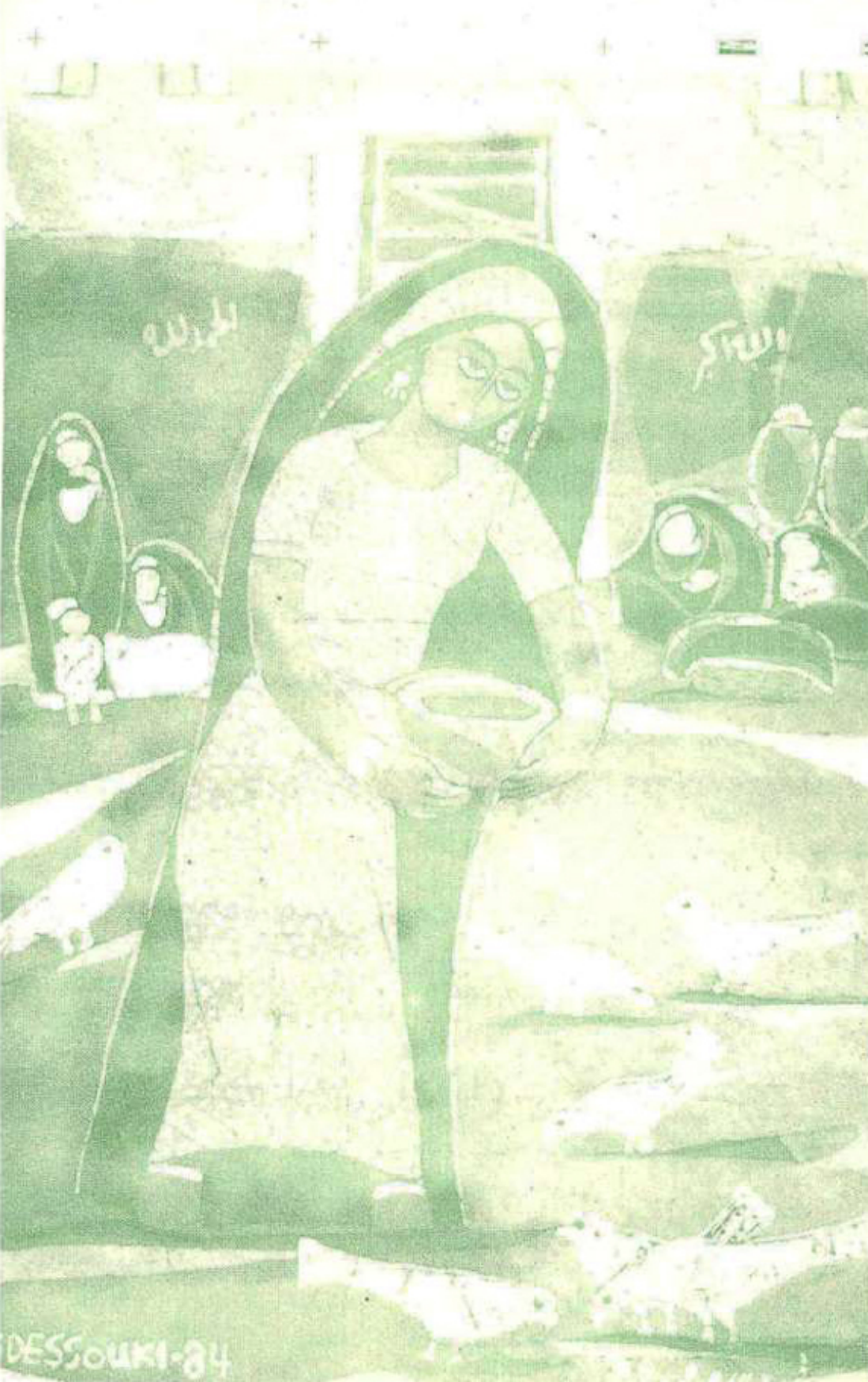
١ - العناية الجادة بجمع المآثور الموسيقى الشعبى بكل أشكاله وموضوعاته وتوثيقه توثيقاً دقيقاً وإتاحته للباحثين والفنانين المستلهمين.

٢ - لكى نتجنب الأخطاء والعيثرات التى تعرض لها الكثير من عمليات الجمع السابقة (والحالية أيضاً) لا بد من توحيد أساليب وطرق الجمع والتوثيق والتصنيف والأرشفة فى جميع المؤسسات المعنية بعملية جمع المآثور الموسيقى الشعبى واتباع أحدث الطرق والوسائل والتقنيات المعمول بها عالمياً فى هذا المجال.

٣ - الإسراع فى تعديل الهيكل الوظيفى لمركز دراسات الفنون الشعبية حتى يتلائم وأهمية الدور العلمى المهم الذى يضطلع به. ودعمه مادياً وتزويده بالباحثين المدربين على عملية الجمع والتصنيف وفق القواعد العلمية. ووضع الاهتمام بإصلاح حال هذه المؤسسة المهمة على قائمة العمل العلمى الجاد الذى يهدف إلى حماية وصون المآثور الشعبى المصرى، حيث يضم المركز رصيذاً هائلاً ومهماً من المادة الفولكلورية فى مختلف الفروع والموضوعات ويرجع تاريخ جمع أغلبها إلى أواخر الخمسينيات. وهذه المادة معرضة للتدمير والهلاك بسبب سوء الحفظ والإهمال ونقص عدد الباحثين المؤهلين.

٤ - تخصيص مقررات تدرس لطلبة المعاهد والكليات الموسيقية تعرفهم بالموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها وكل ما يتصل بها من خصائص.

٥ - دعم وتشجيع المؤسسات والجمعيات التى تعنى بالمآثور الموسيقى الشعبى المصرى، سواء تلك التى تقوم بدراسته أو التى تسعى - بطرق مختلفة - إلى إلقاء الضوء على القيمة الثقافية التى يمثلها هذا المآثور ومبدعوه.



مَوْضُوعُ مُوسِيقَى الْحِجَازِ

د. تيمور أحمد يوسف

مقدمة:

تعتبر مخلفات الإنسان والآثار التي تركها عبر آلاف السنين منذ خلقه - مرآة تنعكس عليها العوامل الطبيعية في الكون المحيط به، يتعلم ويقتبس ويقلد أصوات كل ما أحاط به من فطرة طبيعية، وقد استمر الإنسان يتعلم ويبتكر أدواته الخاصة يصنعها من الخامات المحيطة به، إلى أن ارتقى تدريجياً عبر الزمن ليكتشف الصوت وآلات النقر، ثم آلات النفخ، ثم الآلات الوترية. ولم تكن الموسيقى فناً أو صوراً معبرة عن المشاعر والأحاسيس، بل كانت وسيلة للتخاطب والتحذير ومحاكاة لأصوات الطبيعة، وتعتبر آثار حضارات وثقافات ما قبل التاريخ مثل: «الفرعونية، السومرية، البابلية، الآشورية، اليونانية، الصينية والهندية، من أهم حضارات وثقافات الشعوب في المعالِك القديمة، حيث تشكل لكل منها حضارة مميزة، وقد ظلت أسرار تلك الحضارات مجهولة إلى أن تم اكتشافها على يد بعض العلماء والباحثين الغربيين قرب نهاية القرن الثامن عشر الميلادي وأمكن التعرف عليها وفك طلاسم لغاتها، وكانت النتائج والمعارف العلمية مذهلة، خاصة فيما يتعلق بالآلات الموسيقية^(١).

وإذا ألقينا الضوء ودققنا النظر في بعض الدراسات التي تمت على الحياة الثقافية في بعض المجتمعات بشكل عام والمجتمع العربي بشكل خاص فإن المخلفات الفنية المتبقية تشهد أن تطور فن الموسيقى يرجع إلى ظهور المدينيات المتأثرة بالحضارات الإنسانية والمزج وتأثير بعضها في البعض الآخر، كذلك يرجع

الفضل إلى ظهور الأديان السماوية وممارسة طقوس التراتيل الغنائية في أداء العبادة، التي تضمنت الموسيقى الصوتية والإيقاعية ثم الآلية كما أننا لا نستطيع أن نؤكد بأن الموسيقى اقتصرت على العبادات فحسب، بل ربما كان لتلك الشعوب موسيقى متوارثة عن الأجداد تعبر عن عاداته، تقاليده، أفراحه وأحزانه، ولا نستطيع أن نحدد بدقة نوعية هذه الموسيقى وألحانها، حيث لم تصل إلينا أية معلومات موثقة عن مخلفات الإنسان وفنونه الشعبية، ومنها الموسيقى، بخاصة الألحان الغنائية.

موضوع الحوار

الموسيقى عبر الحضارة اليونانية

تعتبر الحضارة اليونانية والرومانية - الأساس الذي قامت عليه الحضارات الأوروبية حتى الآن، كما أن الحضارة اليونانية كانت على اتصال بالحضارة المصرية القديمة والسومرية والبابلية والآشورية في العراق، وصلت الموسيقى النظرية والعملية إلى ذروتها في الفترة من: (٤٥٠-٣٢٥ ق.م) قامت فلسفتهم على معتقد ديني، هو أن الموسيقى هبة من الآلهة وهي تعمل على الانسجام والتناسق مع الكون، وأنها تملك قوة فوق حركة الإنسان، وأن لبعض المقامات تأثير على نفسيته، قد قامت الشخصية الذاتية للموسيقى اليونانية على نظام الطابع المقامي الذي ينتمي إلى تتابع سلمى له خصوصية نغمية وله مسار محدد، وهي تشبه تماماً النظام المقامي المعمول به في الموسيقى العربية حالياً، وقد فسر فلاسفة اليونان أن كل طابع سلمى امتلاك عاطفة الفعالية خاصة ومميزة كما ارتبط الإيقاع بالموسيقى باللغة، فاللحن يكون صورة طبق الأصل من إيقاع الكلمات.

ويرى الباحث أنه بدون أية معلومات جديدة عن طبيعة موسيقى وألحان تلك الحضارة لتذوقها والتعرف على طابعها النغمي فلن نستطيع أن نحدد أن تلك الأفكار كانت حقيقية أم أنها كانت نظريات فلسفية فحسب.

الموسيقى عبر التاريخ الميلادي

تؤرخ هذه الفترة ببدء القرن الأول للتاريخ الميلادي، وكانت قد انهارت تقريباً معالم بعض الممالك والحضارات القديمة، ودخل المجتمع العالمي في عصر ثقافة دينية جديدة بعد الديانة اليهودية وهي: «الديانة المسيحية»، وانتشارها على يد بعض المبشرين في معظم أنحاء الخليقة، حيث اهتم الدين الجديد منذ بدايته بالموسيقى الصوتية، لذلك اختفت الآلات الموسيقية

راودني سؤال مهم ألح على تفكيرى منذ فترة طويلة، أعتقد أن الإجابة عليه تحتاج لجهود الباحثين، ومشاركتهم لى في هذا الحوار، الخاص بالدراسات العلمية للموسيقى بشكل عام والموسيقى الشعبية بشكل خاص، ربما قد يسهم هذا في تبادل الرأي والمعرفة وسمو الفكر وتبادل الخبرات، بما اكتسبناه من معارف ومثل، وقيم علمية مستمدة من ينابيع متعددة قديمة كانت أم حديثة والسؤال هو:

هل سبقت الموسيقى الشعبية في نشأتها الأولى موسيقى الحضارات والمدنات... أم أن موسيقى المدنات والحضارات سبقت الموسيقى الشعبية...؟

ويرى الباحث أنه للإجابة على هذا السؤال يجب أن نستعرض في عجالة بعض أهم الجوانب الثقافية والتاريخية المهمة وأن نعبر العصور لنستخرج بعض الحقائق التي قد تسهم في هذه الدراسة بالمقارنة والتحليل وأن نسرده الحقائق، لتصل بنا إلى محاولة للإجابة على السؤال المطروح للحوار.

وينقسم البحث إلى إطارين

الأول: الجانب النظرى ويشمل:

- * الموسيقى عبر الحضارة اليونانية والتاريخ الميلادي.
- * الموسيقى عبر الحضارة العربية والتاريخ الهجرى.
- * علم الفولكلور والموسيقى الشعبية.

الثانى: الجانب العملى ويشمل:

- * نماذج من تراث الموسيقى العربية والموسيقى الشعبية.

أولاً.. الجانب النظرى:

الموسيقى عبر الحضارة العربية والتاريخ الهجري^(٢)

تعرف الموسيقى العربية بموسيقى الأمم العربية ودول الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، لها تقاليد خاصة تطورت عبر مناطق عربية عبر آلاف السنين، وعلى الرغم من أنها خضعت إلى العديد من التغيرات على مر القرون فإنها احتفظت بالكثير من خصائصها ومميزاتها، ويشمل تراثها «الغناء والآلات والإيقاع، وتؤرخ حضارة الموسيقى العربية بتاريخ الحضارة العربية الإسلامية، في شبه الجزيرة العربية حيث كان العرب يعيشون الوثنية، يترنمون بالشعر ويعيشون البداوة، وشدة الجفاف للحياة الصحراوية، وقد كان العرب على اتصال ببعض المدن المجاورة خاصة «الفرس والروم»، ويانتشار الدين الإسلامي ودخول بلاد الفرس، العراق، الشام، تركيا، مصر، وشمال ووسط إفريقيا والهند إلى الدين الجديد، بدأت تدمج وتتحد ملامح الحضارة العربية الإسلامية وفنونها، كان لدخول تلك الدول تأثير ملحوظ في الموسيقى والغناء العربي بشقيهما «التقليدي والشعبي»، وتطورت تقاليد الموسيقى العربية خلال حكم السلالات في الإمبراطورية الإسلامية منذ مطلع القرن (١٣:٧م) حيث ازدهرت الموسيقى العربية فيما بين القرنين (٨٠٧م) حيث كان مقر الخلافة الإسلامية في بغداد في عصر «هارون الرشيد»، الذي عرف عنه إغداقه وسخاؤه على الموسيقيين والمغنين، كذلك ظهرت بعض الكتابات النظرية عن الموسيقى العربية والتي لقيت عناية خاصة امتزجت بتقاليد الموسيقى الفارسية، كذلك عمليات الترجمة أخذاً عن العلوم اليونانية ونظرياتها، حفلت هذه الفترة التاريخية المهمة بفلاسفة الموسيقى العربية ومن أهمهم: أبو النصر الفارابي^(٣)، وأبو علي الحسين بن عبدالله بن سينا^(٤)، وانتشرت نظريات الموسيقى العربية وألحانها فيما بعد عبر الشرق الأوسط وشمال إفريقيا إلى بلاد الأندلس حيث قامت حضارة جديدة ومميزة هي مزيج بين ثقافة العرب وبين الثقافة الوطنية التقليدية للشعوب التي عاشت في ظل الحكم الإسلامي، تركت بصماتها على كل التاريخ العربي، بل والعالمى، وتفاخر فيها العديد من الموسيقيين والملحنين والعازفين.

ويرى الباحث أن للموسيقى العربية تداخلت وتأثرت بثقافات أخرى من حيث النظرية والآلات المستخدمة والإيقاعات المتنوعة وأسماؤها المختلفة من بلد إلى آخر، والقوالب الغنائية والآلية المنقول بعضها عن امتزاج بحضارات شعوب أخرى،

التيه أو العمل استعمالها واقتصرت على أداء الصلاة وإنشاد التراتيل، ويلاحظ انقسام الكنيسة فيما بعد إلى نوعين: (الكنيسة الغربية والكنيسة الشرقية) وكلاهما اشترك في أداء التراتيل باللغة القبطية واختلفا في نظام بناء ألحان الأداء ومقاماته.

وقد أجمع المؤرخون على أن موسيقى الأقباط في مصر مثل مرحلة مهمة من مراحل تشكيل الوجدان الروحي، الذي ارتبط بالموسيقى الدينية عند الفراعنة والشعب المصري القديم. ومنذ بداية اعتناق الدين الجديد وخاصة في أوروبا ارتبط معظم الموسيقيين المحترفين بالكنيسة التي قامت معتقداتها على نبض الوثنية التي كانت قائمة في الحضارة اليونانية والرومانية القديمة، بذلك تم التخلص نهائياً من تلك الموسيقى، ولا نستطيع أن نعرف إلا القليل عن المصاحبة التي كانت تلازم الغناء في خدمة الكنيسة في عصرها الأول، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهر الغناء الكنائسى وكأنه استمرار لنفس تراتيل الطقوس والفرائض الخاصة بالديانة اليهودية ومن نفس المقامات التي كانت مستخدمة في تلك الحقبة.

وقد تطور الغناء الكنائسى تطوراً كبيراً في (روما) حيث ابتكرت تفاصيل دقيقة مخصصة لأداء الطقوس الخاصة بالكنيسة خلال الفترة من: (القرن الخامس إلى السابع الميلادي) وعرف بالغناء الجريجورى Gregorian Chants بعد أن قام الأب جريجورى المتوفى عام ٦٠٤م بتأليف بعض الألحان لأداء الطقوس الدينية في الكنيسة. وقد فضل بعض رؤساء الكنائس في أماكن متفرقة من أوروبا أسلوب الغناء الجريجورى وتدرجته ثم أضافوا إليها، وقد تم العثور على العديد من المخطوطات اليدوية لتلك الألحان وموقعة منه والتي سميت: «نيسومس Neumes»، تلك المخطوطات هي الجذور الأولى للتكوين الموسيقى في أوروبا.

وفي الجانب الآخر من الشرق الأوسط وشمال إفريقيا خصوصية ألحان «الكنيسة الشرقية، التي احتوت في تراتيلها على أجناس مقامات تحوى أرباع الدرجات الصوتية، وهي غالباً مستمدة من جذور حضارة موسيقية سبقت تراتيل الدين المسيحي، ويعتقد أن المسيحيين الأوائل قد ورثوا أسلافهم اليهود في الكثير من طرق العبادات، فكانت التراتيل التي تؤدى بينهم هي «مزامير داود النبي»، وعرف ذلك بأسلوب التنغيم البسيط Paslmodie Simple.

بينما انفرد كل شعب بعاداته وتقاليدته ولهجته وثقافته المتوارثة والتي قامت على أنقاض حضارة سابقة استمرت جذورها في وجدان تلك الشعوب. ولا نستطيع حصر الوسائل التي تم بها الاتصال الثقافي بين تلك الشعوب في العالم الإسلامي، بدءاً من الفتوحات الإسلامية، الحروب الصليبية، التنقلات التجارية، الرحلات العلمية، حركات الترجمة وتأثير الحضارة العربية الأندلسية والعلاقات الشخصية والمبادلات التجارية، حركات الترجمة وتأثير الحضارة العربية الأندلسية والعلاقات الشخصية والمبادلات التجارية، حيث امتزجت كل تلك الثقافات المتنوعة، وخلقت أنواع وألوان مميزة لكل شعب وهذا ما أكدته وتؤكدته الدراسات الحديثة لعلم الفولكلور.

علم الفولكلور ودراسات الموسيقى الشعبية

(أ) علم الفولكلور: هو فرع من فروع المعرفة الإنسانية الذي يهتم بجمع وتصنيف ودراسة المواد الفولكلورية بمنهج علمي يفسر حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور. وكلمة فولكلور Folklore مصطلح عالمي يعنى «حكمة الشعب»، أول من صاغه الإنجليزي وليام جون تومز (١٨٠٣-١٨٥٥م) عام (١٨٤٦م) وكان في بدايته يهتم بتطور الآثار التي ظلت محصورة في البقايا المادية للأمم على اختلاف مراحل تطورها كما أضاف العناصر المستخدمة في الحياة اليومية، والفولكلور كما جاء في تعريفه يشمل الإبداع التقليدي لأى شعب من الشعوب سواء كان بدائياً أم متحضرًا، هذا الإبداع يتحقق باستخدام الأصوات والكلمات شعراً أو نثراً، المعتقدات الشعبية، الخرافات، العادات، الممارسات، الرقصات والألعاب الشعبية أى أنه حصيلة ما تراكم من الخبرات والمعارف والممارسات عبر الأجيال في الحياة الشعبية، أما من حيث الجانب الموسيقى فلم يتوصل علماء الفولكلور إلى الطريقة التي يتم بها إبداع الموسيقى الشعبية.

وقد كتب المؤلف المجرى بيلا بارتوك Bela Bartok (١٨٨١-١٩٤٥م) حيث قال: «من المشكوك فيه أن الفلاحين قادرون كأفراد على ابتداء ألحان جديدة تماماً».

كذلك يذهب بعض الباحثين الألمان وعلى رأسهم هانز نيومان Hans Numann الذى قال: «إن الأغنية الشعبية مثل كل شيء فنى تطور بين طبقات المتعلمين، أخذت مكانها إلى سطح الكيان الاجتماعى حتى وصلت إلى حالة الاستقرار والبقاء

بين جماهير الشعب لتصبح مجرد صدى غامض، وأحياناً يكون صدى محرقاً لثقافة شاعرية موسيقية».

ويرى الباحث أن الموسيقى بشكل عام هى تنظيم حركات الصوت واستمراريتها فى الزمن والموسيقى لها وظيفة مهمة فى كل المجتمعات، وجودها يظهر من خلال أساليب كثيرة ومتعددة، لكل منها شخصية ترجع إلى الموقع الجغرافى والجوانب التاريخية، سواء كانت غربية أم عربية، تقليدية أم شعبية فالموسيقى ليست شيئاً سهلاً لتوضيحه؛ فمعظم الناس عادة يتعرفون ويوافقون عليها ولكن عدداً قليلاً يملك اللغة الدقيقة والمفصلة لتفسيرها وعلى سبيل المثال يتضح لنا من مؤلفات الموسيقى الغربية وثقافتها المتطورة أنها فن اجتماع له خاصية الصوت، ودرجته وتنوعاته ليقدم فناً له جماله وجاذبيته وخاصية الخلق والإبداع، وهنا يجب ملاحظة الفرق بين الموسيقى والأصوات الأخرى مثل إلقاء الشعر والخطابة، والمفاهيم النظرية والعملية للموسيقى العربية بين ثقافة التراث والموسيقى الشعبية.

(ب) الموسيقى الشعبية Folk Music

الموسيقى الشعبية هى: حصيلة كل ما تراكم من ألحان للعديد من شعوب الأمم وتعتبر الأغنية الشعبية من أهم صيغها، لكثرة مناسباتها وأنواعها التي تطورت خلال عملية النقل السماعى، لها مظاهرها المختلفة، وتؤدى من قبل الجماعة الشعبية وهم غالباً من أهل الريف وهم غير مدرّبين أو دارسين للموسيقى، وألحانهم على عكس موسيقى المجتمعات المتعلمة فى المدن التي يوجد فيها موسيقيون محترفون ويرى البعض أن أهم العوامل التي تشكل التراث الموسيقى الشعبى هى:

- ١ - صفة الدوام والاستمرار من الماضى إلى الحاضر.
- ٢ - صفة التغيير التي تنبثق من الحافز الخلاق للفرد والجماعة.

- ٣ - اختيار الجماعة للحن معين يحدد الشكل الذى يبقى عليه هذا اللحن.

وحول هذا المفهوم ومنذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى فقد ثار جدل فى بعض دول أوروبا حول ظاهرة «إبداع الموسيقى الشعبية»:

هل الموسيقى الشعبية فى الأصل من إبداع جماعة. أم من إبداع فرد؟

حاجة إلى باحثين متخصصين لاستكمال جوانب القصور في وسائل الجمع والتدوين والتحليل، وربما يرجع ذلك إلى المشاكل القائمة في أصول الموسيقى العربية وأساليب تدوينها، من حيث مقاماتها وضروبها الإيقاعية، وأهمية التفرقة بينها وبين أصول الموسيقى الشعبية وطرق التدوين الخاصة بها.

وهنا يجب علينا الإشارة أيضاً إلى بعض المؤلفين المصريين الرواد الذين اهتموا في بعض أعمالهم ومؤلفاتهم على تراث الألحان الشعبية المصرية^(١).

ثانياً: الإطار العملي:

تمهيد:

منذ انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة عام ١٩٣٢ تشكلت بعض اللجان لبحث كل ما يخص الموسيقى العربية في الوطن العربي، كان من أهم تلك اللجان: لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف، ولجنة جمع التراث الشعبي وتقنيته، كان عملها هو حصر المقامات العربية المستعملة في الوطن العربي، وقد وجد ما يقرب أو يزيد عن (٥٢) مقاماً مستعملاً مع اختلاف التسميات في بعض الدول العربية مثل: مصر، سوريا وحلب، تونس والمغرب، العراق والجزيرة والخليج العربي، ولا تزال تلك الخلافات قائمة لم تحسم بعد، وربما كان هذا بسبب الموروثات والارتباط القومي والنفسي الشعبي.

النماذج العملية:

النموذج الأول: أناشودة من التراث القديم، تنسب إلى أهل المدينة جميعاً، استقبلوا بها الرسول صلى الله عليه وسلم بعد هجرته من مكة إلى المدينة المكرمة مغنيين بمرافقة الدفوف قائلين:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع.. إلخ

ونص هذه الأناشودة وصياغة لحنها لا ينسب لأحد، ولا يعرف باليقين إذا كان هذا اللحن هو الأصلي أم أدخل عليه إضافات، ومن أول من دونه موسيقياً وحدد له جنس النغم والإيقاع؟ ويرى الباحث أن بعض الموسيقيين استخدموا هذا اللحن في موسيقاهم التصويرية لبعض الأعمال المرئية والمسموعة في أجهزة الإعلام والتي تعرضت للتاريخ الإسلامي.

وقد أثبت بعض الباحثين أن بعض الحطابين نظموا بعض الأغاني للتسليّة، ولكن أحداً منهم لم يستطع أن يثبت بالدليل لقاطع أنهم ألفوا تلك الألحان، والواقع أن الدراسات الحديثة قد أثبتت بصغة قاطعة أن دور الجماعة ليس إبداع أغنية بل هو إعادة لهذا الإبداع، وهذا يعني أن اللحن موجود في الأصل ولكن يلحق به تغييرات كثيرة ومستمرة وربما لا تمت بأية صلة للأغنية الأصلية ولأنّ لم يتوصل علماء الفولكلور إلى الطريقة التي يتم بها إبداع الموسيقى الشعبية ولا تزال هذه العملية غامضة.

ويرى الباحث أن تداول أغنية شعبية من مؤدٍ إلى آخر ومن جيل إلى جيل يلحق بها نوعاً آخر من الإبداع يضيف قيمة جمالية أخرى، بالإضافة إلى التأثير بأساليب موسيقية أخرى تحدث تغييراً تدريجياً عن طريق المراكز الثقافية القريبة من المدن، المراكز، الأديرة، وبيوت العبادة، لكنها في الأصل تحتفظ بخصائصها القديمة لفترات طويلة، وكلما كانت موسيقى الجماعة «عرقية»، فهي مميزة وتعرف بوضوح، ولا تتأثر بالموسيقى المدنية أو غيرها.

ويتضح ذلك من تباين الظروف المكانية والمادية والاجتماعية وبصماتها البارزة والميزة على الموسيقى الشعبية، خاصة في بعض الدول الأوروبية مثل: إيطاليا، فرنسا، ألمانيا، رومانيا، المجر وبولندا وغيرها، ومن الدول العربية مثل: تركيا، مصر، العراق، سوريا، لبنان، فلسطين، الأردن، ليبيا، اليمن، تونس والمغرب ودول الخليج العربي وغيرها ولا شك أن إنشاء مراكز الفنون الشعبية، ودراسات الموسيقى الشعبية، في بعض الدول الأوروبية والعربية قد ساهم في عقد مؤتمرات علمية ليتبادل فيها الباحثون الخبرات ووجهات النظر، والبحوث العلمية المتخصصة وعلى نطاق واسع.

ويرى الباحث أن الأصالة الفنية النابعة من ألحان الموسيقى الشعبية ومظاهر التقدم العلمي - خاصة في دول الغرب - قد وصلت إلى مراحل متقدمة استلهم منها بعض الفنانين في استنباط مصادر جديدة في بناء ألحان تبني على أفكار موسيقية شعبية^(٥). أما في الجانب العربي فقد اهتمت بعض الدول العربية بموسيقاها الشعبية واستفادت من تجربة الغرب في هذا الحقل العلمي الجديد، ولا تزال بعض المراكز الشعبية العربية في

النموذج رقم (١)

أنشودة طلع البدر علينا



تحليل البناء اللحني والمزج الإيقاعي للنموذج (رقم ١)

أولاً: الصياغة اللحنية:

يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة في جنس «الهزام»، مكونة من عدد (٤) موازير تنقسم إلى عبارتين: العبارة الأولى تبدأ من الزمن الأول للمازورة رقم (١)، وتنتهي في نهاية المازورة رقم (٢) على الدرجة الثالثة للجنس، والعبارة الثانية تبدأ من الزمن الأول للمازورة رقم (٣) وتنتهي بنهاية المازورة رقم (٤) على الدرجة الأولى للجنس.

ويلاحظ أن أبعاد اللحن لا تزيد عن (مى نصف بيمول، ولا بيمول) وهو بعد رابعة غير تامة (ناقصة)، وهو ما يميز هذا الجنس عن غيره فله طابع خاص ومميز، أما انخفاض الصوت فهو بعد الثالثة المتوسطة من درجة الركوز الهابطة وموقعها في النصف الأول من الزمن الخامس في المازورة الرابعة والأخيرة (نغمة دو) وينتهي اللحن على درجة ركوز المقام، ويوضح النموذج رقم (١) السابق والأقواس المستخدمة التحليل المشروح.

ثانياً: الضرب الإيقاعي:

الضرب الإيقاعي المستخدم يعرف في الموسيقى العربية التقليدية حالياً باسم «سكنين»، وكانت تسميته القديمة عند العرب إيقاع (الرملة) وميزانه ٤/٦ ويتشكل مطابقه من مواضع النقر القوي «الدم»، والضعيف «النك»، والسكنات، ويستخدم أيضاً الوزن نفسه في بعض الدول العربية بأسماء أخرى كالأتي:

في تونس نوعان وهما:

إيقاع الدرج 6/4

إيقاع الخفيف 6/4

ويلاحظ اختلاف الضربين من حيث مواقع الضغوط وأماكن السكنات وكلاهما يستخدم في الحياة الغنائية التقليدية والشعبية، خاصة في غناء «النوبة التونسية».

وفي الكويت يستخدم أكثر من نوع لهذا الوزن في مصاحبة

الأغاني التراثية والشعبية كما يختلف التركيب الإيقاعي والآلات المستخدمة تبعاً لنوع ونمط الغناء ومن الأمثلة الآتي:

١- إيقاع الخماري لحن «الحساوي»^(٧)، ويعزف كما يلي:

طار 6/4

طبل بحري 6/4

تصفيق 6/4

٢- إيقاع الفن النجدي ويعزف كما يلي:

طار 6/4

طبل بحري 6/4

ويكتفى الباحث بعرض بعض الأنماط المستخدمة لهذا الضرب الإيقاعي الذي يمثل تراث الموسيقى العربية الغنائية المتداولة قديماً وحديثاً في بعض الدول العربية وهذا على سبيل المثال وليس الحصر، كما يجب ملاحظة أن التركيب الإيقاعي المتمثل في أداء بعض الآلات الإيقاعية مثل الطار والطبل والتصفيق هم من أقدم الآلات العربية الشعبية استخداماً، لكن التراكيب الفنية للضغوط وأسلوب التعبير مستحدث.

النموذج رقم (٢): موشح «أنت سلطان الملاح، مقام جهاركا

ضرب سماعي دارج

نموذج رقم (٢)

هذا الموشح ينسب إلى التراث الأندلسي^(٨) نصاً ولحناً

والمؤلف والملحن مجهولان. يتكون هذا الموشح من عدد ثلاثة

أدوار، والدور عرّف في مصر «بالبدنية» للترفة بينه وبين

قالب الدور الغنائي الذي ابتدعه الفنان المصري «محمد عثمان

١٨٥٥-١٩٠٠م، ومن كلماته نص البدنية الأولى التالية:

أنت سلطان الملاح يا مليك أنت ملك

زدت هنكي يا غزال والهوى ياما هتك

وفي نص آخر مستخدم في مصر استبدلت بعض الكلمات

الآتية:

بدلاً من «هنكى»، «وجدى»، وبدلاً من «هتك»، «ملك»، وهما على نفس الوزن الشعري.

التكوين اللحني: لحن البدنية الأولى يتكرر، وتتغير الكلمات، دون تغيير في أصل اللحن، واللحن يتكون من جملة غنائية مكونة من عدد (٨) موازير مقسمة إلى عبارتين:

العبرة الأولى تبدأ من الزمن الثاني من المازورة الأولى وتنتهي في الزمن الأخير للمازورة رقم (٤)، والعبرة الثانية تبدأ من الزمن الثاني في المازورة رقم (٥) وتنتهي في الزمن الأخير في المازورة رقم (٨)، ومن الزمن الأول للمازورة رقم (٩) تبدأ جملة لحنية يؤدي عليها كلمة «يا ليل يا عين»، وهو جزء متعارف عليه لاستكمال لحن قالب الموشح، ويجب ملاحظة أن اللحن كامل بسيط ولا تزيد أبعاده عن بعد الدرجة الخامسة «صعوداً» من الركوز (جنس الجهاركاه «FA»، ودرجة الكردان «DO») وهبوطاً إلى الدرجة الرابعة «DO» درجة الراس، أما الضرب الإيقاعي فهو (السماعي الدارج) وهو متداول بكثرة في قوالب الموسيقى العربية التقليدية، ويلاحظ أن الغناء يبدأ بعد «الدم الأولى» للضرب.

وفيما يلي بعض نماذج من تراث الأغاني الشعبية المصرية المعروفة:

أغنية: يا عزيز عيني، غناها العمال المغتربون أثناء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م)، في مدينة القاهرة ولا يعرف من مؤلفها أو ملحنها وكلماتها كالآتي:

١. آه يا عزيز عيني وأنا بدى أروح بلدى

بلدى يا بلدى وأنا بدى أشوف ولدى

٢. آه يا عزيز عيني والغربة هدت حيلي

يا عزيز بلدى والسلطة أخذت ولدى

٣. آه يا عزيز عيني وأنا بدى أروح بلدى

أشوف عزيزا بلدى ويصعد كامل بلدى

النموذج رقم (٣) أغنية «يا عزيز عيني»

يلاحظ أن اللحن بسيط جداً ويتكون من جملة واحدة في

جنس النهاوند المصور على درجة البوسلك (MI) ويتكون من عدد (٤) موازير تبدأ من لغاري المازورة رقم (١) وينتهي في

أول الزمن الثاني من المازورة رقم (٤) ولا تزيد أبعاده عن الدرجة الخامسة صعوداً «SI» وهبوطاً إلى الدرجة الثانية

«RE» وتتكرر الجملة اللحنية عدة مرات مع تغيير الكلمات وينتهي اللحن على الدرجة الأولى للجنس المستخدم.

أما الإيقاع المصاحب لهذا اللحن فهو إيقاع المصمودى الصغير وميزانه ٤/٤ ويؤدي معتدل السرعة ويكتب كالآتي:

ومن ألحان التراث الشعبي المصري أغنية «قطر الندى» (١)، ونقول كلماتها:

الحنه الحنه يا قطر الندى

يا شباك حبيبي يا عيني جلاب الهوى

يا خوفى من أمك تسألنى عليك

لحطك فى عيني يا روى وأكل عليك

يا خوفى من أختك تدور عليك

لحطك فى شعري يا عيني انضفر عليك

وان جاتنى العوازل تسألنى عليك

لحطك فى صدرى يا روى واللى عليك

النموذج رقم (٤)

١. أغنية الحنه يا قطر الندى من التراث القديم



ويتكون هذا اللحن من جملة لحنية مكونة من عدد (٨) موازير في «جنس الحجاز» المصور على درجة البوسلك (MI)، وهي مكونة من عبارتين: العبرة الأولى تبدأ من لافارى مازورة رقم (١) وتنتهي على الدرجة الثالثة الزائدة والصاعدة للجنس في المازورة رقم (٤) والعبرة الثانية تبدأ من الزمن الرابع في المازورة رقم (٤) وتنتهي في الزمن الثالث في المازورة رقم (٨) على الدرجة الأولى للجنس، وأبعاد اللحن لا تزيد عن البعد الخامس صعوداً والبعد الثاني هبوطاً، أما الإيقاع المصاحب لهذه الأغنية فهو إيقاع المصمودى الصغير وهو من الإيقاعات التراثية المميزة ويكتب كالآتي:

ومن النماذج اللحنية السابقة، ومن كل ما تم التعرض له «لموضوع الحوار»، يمكن أن تستخلص ما يميز الموسيقى العربية والموسيقى الشعبية وما يجمع بينهما وهو الآتى:

١ - **العنصر اللحني**: تتمتع الموسيقى العربية بالثراء النغمي الكامن في مقاماتها، وتقتصر مؤلفاتها على أنظمة لحنية مفردة «Mono»، يضاف عليها الكثير من الحليات والزخارف التي لا تكتب في المدونات الموسيقية وتترك لحرية المؤدى. أما ألحان الأغاني الشعبية فهي لا تستخدم غير أجناس الموسيقى العربية فحسب وليس المقام كاملاً.

٢ - **العنصر الإيقاعي**: له أهمية بالغة في الموسيقى العربية فهو يشكل أهمية خاصة لضبط حركة اللحن، له نظام خاص واسم لكل ضرب.

ومما سبق من دراسة نظرية وعملية يمكن استخلاص النتائج التالية:

الهوامش والمراجع

- (١) أ - جورج مدبك، تاريخ الآلات الموسيقية، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، سلاسل سوفنير ١٩٩٤م.
ب - محمود أحمد الحفنى، موسيقى قدماء المصريين، دار المطبوعات الراقية ١٩٣٦م.
ج - محمود أحمد الحفنى، موسيقى الممالك القديمة، الطبعة الثانية، مطبعة رابطة الإصلاح الاجتماعى ١٩٧٢م إيداع دار الكتب تحت رقم ٢٧١٩/١٩٧٢م.
- (٢) ولد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم عام (٥٧٠-٦٣٢م) تقريباً وبدأت الدعوة للدين الإسلامى عام (٦١٠م)، ويعود بدء التاريخ الهجرى إلى عام هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة عام (٦٢٢م).
- (٣) أبو النصر الفارابى (فارسى الأصل) يعتبر من أكبر فلاسفة العرب دراية بعلوم اليونان، وموسيقياً ضليعاً، أجاد العزف على آلة العود ومن أشهر مؤلفاته: كتاب الموسيقى الكبير تحقيق وشرح «غطاس عبدالمك، ومراجعة وتصدير محمود الحفنى صدر عن: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة.
- (٤) ابن سينا (فارسى الأصل) فليسوف وموسيقار وكان عالماً فى الكثير من علوم الدين، اللغة، الفلسفة، الرياضيات، المنطق، الأدب، علم النفس والطب، كما كان من أساطين علماء الموسيقى فى زمانه، ألف ثلاثة كتب موسيقية اثنين باللغة العربية والثالث باللغة الفارسية، ومن أهم هذه الكتب الجزء الموسيقى من كتابه «الشفاء»، وكتاب الموسيقى الذى حققه زكريا يوسف مع تصدير ومراجعة محمود الحفنى وعبدالعزیز الأهوانى المطابع الأميرية ١٩٥٦م القاهرة ويعتبر من أعظم المؤلفات فى الموسيقى النظرية وتحفظ منه نسخة فى مكتبة أكسفورد تحت رقم ١٠٩، وقد عالج ابن سينا فى كتابه الثالث باللغة الفارسية كل ما يتعلق بالموسيقى العربية من ناحيتها النظرية والعملية، وقد انفرد ابن سينا عن جميع أسلافه بالبحث الخاص بالموسيقى والهارمونى وفى التعبير الموسيقى وتعدد التصويت، وقد سماه «محاسن اللحن».
- (٥) يعتبر تراث الموسيقى الشعبية فى الغرب، قبل القرن العشرين صورة حقيقية للتراث الشعبى الريفى، والدليل على ذلك هو استخدام بعض المؤلفين لبعض من تلك الألحان مثل: السيمفونية السادسة لبيتهوفن (١٧٧٠-١٨٢٧) المعروفة باسم: الباستورال استخدم اللحن الأساسى فى الحركة الأولى من السيمفونية لحن أغنية شعبية للرعاة. كذلك استخدم الباحث والمؤلف الموسيقى المجرى «بيلا بارتوك»، وزميلة «سلطان كوداي»، فى مؤلفاتهم العديد من الأعمال الشعبية.
- (٦) من أهمهم: أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣م) يعتبر أول من استخدم الألحان الشعبية فى مؤلفاته، نال جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٥٩م على مؤلفته «المتتالية الشعبية»، التى قامت على ألحان أغانى: عطشان يا صبايا، ياما حلوه،

بفتح هندی، جنلتنی یا بنت یا بیضه، وأنصتوا أيها الصحاب. كذلك المؤلف الموسيقى جمال عبدالرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨م) وتعتبر مؤلفاته ذات طابع قومي تبرز فيها الأبعاد المميزة للمقامات العربية، كذلك أسلوبه الإيقاعي المتأثر إلى حد كبير بالمشروب الإيقاعي خاصة العرجاء، له أعمال أوركستريالية قائمة على أغان شعبية في صياغة بولوفونية، وأيضاً يعتبر المؤلف الموسيقى قواد الظاهري (١٩١٦-٢٠٠٢م) من المؤلفين الذين اهتموا بهذا الاتجاه وله مثالية مصرية قائمة على ألحان شعبية.

(٧) الحساوي اسم متعارف عليه عند مزيدي فنون الحماوي وهو ينسب لبحر من الشعر، وكذلك لشكل من الألحان والإيقاع الذي تزدى عليه قصائد تحمل الاسم نفسه.

(٨) انظر: مجدي العقيلي - السماع عند العرب، الموسيقى في العصر الأندلسي وأعلامها، الموشحات والنوبات الأندلسية، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٧٠م.

(٩) هي أغنية خاصة بالأميرة «أسماء» وتعرف «بقطر اللذي»، وهي ابنة خمارويه بن أحمد بن طولون مؤسس الدولة الطولونية في مصر، كانت على قدر كبير من الجمال، تزوجت من الخليفة المعتصم بالله عام (٨٩٦م-٩٢٢م) ويقال أن أول من غناها أم آسيا مربيته.

المراجع:

- ١ - صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، الطبعة الثالثة، وزارة الأعلام، ١٩٨٦م.
- ٢ - عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، ١٩٨٣م.
- ٣ - غنام الديكان:
- (أ) الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية، الجزء الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٥م، الكويت.
- (ب) الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية، الجزء الثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م، الكويت.
- ٤ - مجدي العقيلي، السماع عند العرب، الموسيقى في العصر الأندلسي وأعلامها، الموشحات والنوبات الأندلسية، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٧٠م.
- ٥ - محمود أحمد الحفني:
- (أ) موسيقى قدماء المصريين، دار المطبوعات الراقية، ١٩٣٦م.
- (ب) موسيقى الممالك - القديمة، مطابع رابطة الإصلاح الاجتماعي، الطبعة الثانية، إيداع دار الكتب ١٩٧٢/٢٧١٩م القاهرة.
- ٦ - Encarta (R) 96 Encyclopedia. (C) 1993-1995.



عادات الطعام .. في الواسم والناسبات

دراسة ميدانية بقرية القناطرين مركز أشمون

سيدة رشاد حسن

تندرج دراسة عادات الطعام تحت أحد الأقسام الرئيسية في علم الفولكلور، وهو دراسة العادات الشعبية.

فالعادات الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة في الوقت نفسه، ومن الخطأ التماس معناها في صورتها الأصلية القديمة فحسب، فهي تتعرض لعملية تغير دائم يتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية واستمرارها، وهي في كل مرحلة من مراحل حياة المجتمع تؤدي وظيفة وتشبع حاجة ملحة.

أهمية الموضوع

إن من مظاهر أهمية دراسة موضوع عادات الطعام تداخله مع موضوعات مختلفة من التراث؛ فعادات الطعام وثيقة الصلة بالجانب المادي من التراث الشعبي فهو يعد بأدوات ويحفظ في أولي ويقدم في أوانٍ وعلى موائد.

كما نقودنا دراسة عادات الطعام إلى ميدان الأدب الشعبي على اتساعه؛ فإعداد بعض مواد الطعام كالعمل أمام الفرن مجال لترديد بعض الأغاني الشعبية التي تستهدف التخفيف من مشقة العمل، ثم إن هذا الميدان يرتبط ببعض الظواهر المتميزة التي تجد تعبيراً عنها في الأمثال الشعبية.

أما الارتباط بين موضوع عادات الطعام وميدان المعتقدات فقوى ومتشعب؛ ذلك أن كثيراً من العادات والممارسات المتبعة تعكس إيماناً من ممارستها بالحدس والعين الشريرة، ونجد مظهراً آخر للارتباط بميدان المعتقدات في العلاقة الوثيقة بين بعض الممارسات الغذائية وميدان الطب الشعبي؛ فهناك ممارسات تتم لاعتبارات الفوائد والخصائص، وأكلات تفضل وأصناف تكرر.

كذلك تطلعتنا عادات الطعام على مدى التغير الذي طرأ على هذه العادة بزرع عناصر جديدة أو التخلي عن عناصر تقليدية قديمة، وهو يكشف لنا بوضوح خطوط الاتصال الثقافي أو الاحتكاك الذي تم بين ثقافتنا التي ندرسها والثقافات الأخرى.

وتستمر عملية العجن حوالى ساعة ويغطى (الماجور) وبه العجين حتى تتم عملية الخبيز.

وعند الانتهاء من العجين وتسمى «ختم العجين» يقولون:

يا عجيني لوف لوف يا عجيني زيد زيد

كما زدت فى فرانك سيدنا محمد كيالك

وفات عليك النبى غطاك ببردوته

وأشهد أن لا إله إلا الله سيدنا محمد رسول الله

يا عجيني لوف لوف .. زى ما لافت النعجة على الخروف.

البتاو

وهو دائرى الشكل صغير الحجم قطره حوالى ٢٠ سم، سميك، ويصنع من الذرة الرفيعة والقمح، وأثناء عجن البتاو يقولون:

كل الحلاوة فيك كل من ذاقك ميسليك

فى الوش جوهره وفى الحنك سكره

من ذاقك ميسليك كل الحلاوة فيك

وعند الانتهاء من العجن «تطب» السيدة العجين وتشاهد (مشاهدة الرمى) تقول:

النبى فات علينا وعجيني بنات إيديا

إتشهدى يا صبيه على عجين لام بيه

بميتك الرخام اللى يدوقك شكرك

يزور النبى ألف عام

يا عجين الإسلام كلش فيك يتب ويبان

يجعلك فى الوش جوهره وفى الحنك سكره

الى يدوقك شكرك يزور النبى ألف عام

ولا تختلف الخطوات المتبعة عند إعداد الخبز حالياً عنها فى مصر القديمة من تنقية ودق وطحن الحبوب ونخل للطحين وتشكيل الأرغفة، ويؤكد ذلك التطور البطيء لأدوات صناعة الخبز. وهو ما نلاحظه من مقارنة بعض الأدوات التى لاتزال مثيلاتها تستخدم حالياً مثل المناخل والغرابيل.

إن عادات الطعام تُعد كذلك أداة للكشف عن الفروق الريفية والحضرية؛ فكثير من أصناف الطعام وما يرتبط بها من عادات مميزة لطبيعتها الريفية وهناك أخرى مميزة للبيئة الحضرية.

تلك نبذة سريعة تؤكد لنا مدى الشمول والاتساع الذى يتميز به موضوعنا فى تداخله وترابطه مع شتى عناصر التراث الشعبى الأخرى وتلك هى المكانة العامة لموضوع عادات الطعام.

يتناول هذا البحث دراسة عادات الطعام فى المناسبات الاجتماعية كعادات دورة الحياة وبعض المناسبات الدينية والقومية وصناعة الخبز والجبن باعتبارهما من الصناعات اليومية، وبعض الأغاني والأمثال الشعبية المرتبطة بالطعام للتعرف على مدى التغير الذى طرأ على هذه العادات أو مدى احتفاظها بالطابع التقليدى^(١).

قرية القناطرين

من القرى القديمة، وردت فى التحفة من أعمال المنوفية^(٢)، والقرية تبعد عن مدينة القاهرة حوالى ٥٦ كيلومتراً ومساحتها ٥ كيلو متر مربع، وتعداد سكانها حوالى ١٥ ألف نسمة، يحدها من الشمال قرية منيل دويب ومن الجنوب سبك الأحد ومن الغرب شوشاى ومن الشرق قرية سنترس.

وبالرغم من قرب القرية من مدينة القاهرة إلا أنها لاتزال تحتفظ بطابعها التقليدى من حيث اعتماد أهلها على ما تصنعه السيدات من خبز وصناعة الجبن والزبد وتربية الطيور والمواشى وزراعة الخضراوات التى يتم تسويقها لمدينة القاهرة. وهذا من عوامل اختيار الباحثة لتلك المنطقة.

صناعة الخبز

وقد التقت الباحثة بعدد من أهالى القرية الذين أجمعوا على أنهم لا يشترون «العيش السوقي»، وأنهم يعتمدون على ما تصنعه السيدات من خبز بداخل المنازل فى الأفران التى تكون عادة فى حوش المنزل وعلى أسطح المنازل.

ويعجن الدقيق فى وعاء فخارى ضخم نسبياً (ماجور)، يضاف إليه الخميرة وتعجن بالماء ثم تضاف إليه عجينة الدقيق

وإرتبطت العادات المصرية الحالية ارتباطاً وثيقاً بالعادات
حديثة القديمة فيما يتعلق بالخبز من حيث الاهتمام والتقدير
احترام؛ فلا يزال المصريون يرفعون الخبز من على الأرض
يلبونه كما كان المصريون القدماء يقدسون الحبوب والخبز^(٣).

مراحل صناعة الزيت والجبن

إن أمالي القرية يعتمدون في غذائهم على الجبن والزبد
سخر من اللبن أبقارهم وماشيئهم.

وتنر صناعة اللبن بمراحل:

حب البقر ووضع هذا اللبن في الفراز أو ماكينة التكرير
بها ذراعان، إحدى الذراعين لفرز القشدة والأخرى لفرز
الجبن.

وتأخذ القرية القشدة من ماكينة التكرير ويتم وضعها في
الزبد بعد تليحها، وتستمر في وضع القشدة يوماً حتى تمتلئ
عند ميزان معين فتقوم بتعليق القرية في الحبل وتخض القرية
في تبدأ الزيت من الداخل «تقلع» بمعنى تصير متماسكة وبهذا
تكون الزيت، قد «طابت» فتقوم بإخراجها من القرية ويتم تسويتها
لرأس «خايلة»، وما يتبقى في القرية من اللبن يسمى لبن رايب
يسنع منه الجبنة الرايبة بطريقة الجبن القريش نفسها.

عمل الجبن القريش

يؤخذ اللبن ويوضع عليه مقدار ملعقة شاي «منفحة»، ويتم
لرأها من الجزار حيث تؤخذ من بطن العجل وهي فصوص
يؤخذ فسان من هذه المنفحة وتملأ بالملح وقطعة جبنة صغيرة
لتحول إلى سائل أصفر، توضع في زجاجة ويؤخذ منها عند
عمل الجبن ملعقة شاي صغيرة على اللبن الذي يوضع في
«القادوس» - وهو إناء من الفخار - ويوضع هذا القادوس وبه
البن والمنفحة في مكان دافئ لمدة يوم كامل فيتجمد اللبن
وتترك إلى أن يصفى شرشه ويوضع في الحصير ويلقى الحصير
بجبل على شجرة لمدة يوم حتى يصير جبنة يتم تقطيعها إلى
قطع متوسطة.

تربية الطيور والدواجن

وتنر تربية الطيور أيضاً بمراحل؛ فمثلاً «الكرaker» الديوك
الرومي وهي صغيرة يطعمونها صفار بيض لمدة ثلاثة أسابيع
وبعد ذلك يتم إطعامها جبناً غير مملح لمدة شهر كامل، وفي

هذه الأثناء لا يتم طهي الطعام «بتقلية» أطعمة بداخلها ثوم
محمر، ويمنع دخول السمك في المنزل حتى لا تموت «الكرaker»
عند استنشاق رائحة السمك أو «التقلية»، وعند نموها قليلاً
يطعمونها دشيئة مدقوقة مخلوطة بجبن قريش.

أما البط فيقومون «بتزغيطه» فولاً، والحمام يطعمونه قمحاً،
والفراخ تطعم علفاً وذرة.

الطعام ودوره في الحياة

يمثل الطعام دوراً مهماً في الحياة الاجتماعية؛ فلا يمكن
للأفراح وولائم السبوع والمآتم أن تتم دون ظهور أطعمة خاصة
بكل مناسبة منها.

الخطوبة

عند إتمام الخطوبة - وذلك بقراءة الفاتحة - يقوم أهل
العريس في الوقت الحاضر بتقديم الهدايا التي أصبحت عدداً من
الفساتين، ونقوداً، كل بحسب قدرته.

أما في الماضي فكانت العادة أن يرسل أهل العريس السكر
والشربات والسمن والمكرونة إلى أهل العروسة حتى «يطيبوا بها»
بمعنى تقديمها للمدعوين، ويقوم أهل العروسة بدورهم برد
«فطيرة» لأهل العريس في «السبتة» السلال عبارة عن فول
سوداني وبلع وشيكولاتة.

الزواج

يعتبر الزواج من أهم المناسبات التي يمثل فيها الطعام
دوراً بارزاً؛ ففي هذا اليوم «الدخلة» تقوم والدة العروس
بإرسال «حلة الاتفاق» وهي عبارة عن حلة محشى وزوجين
حمام وذكر بط وفي الصباحية يرسل للعروسة الفطير
المثلثات.

الحلل السبع

وفي اليوم الثالث تذهب والدة العروس بحلة من الحلل السبع
المفروض إرسالها للعروس على مدى الأيام التالية، وأول هذه
الحلل ما يسمى بـ «الحلة الكبيرة» لأن تكلفتها تكون أكبر من
الحلل الأخرى، فترسل والدة العروس صينية كبيرة عليها البط
والحمام وأجولة الدقيق أو الكحك، والحلة الثانية عليها اللحوم
والزرقاق والمكرونة والفاصوليا واللوييا والبطاطس (كل واحد
عايز يكتر مواعينه) وكل حلة تقل تكلفتها عن الحلة التي تسبقها
إلى نهاية السبع حلل.

وتتناول الأم الطيور المسلوقة، ولا تتناول الدهون والخبز الجاف، والتقلية،.

ومن الأطعمة المحظور دخولها على الأم الواضعة للحم الحمراء من الجزار والباذنجان والليمون، كل هذه الأشياء «تكبسها» - بمعنى أنها تقلل إدرار اللبن - أما الأكلات التي تدر على الأم اللبن فهي الخبيزة والسبانخ والحلبة.

سبوع المولود

تقوم الداية عند استقبال المولود بوضع قليل من الملح وقطعة خبز وقليل من الفول وسكينة تحت رأسه من أجل جلب الرزق الوفير والحفظ، لمدة سبعة أيام.

وكذلك يصنع له حجاب من سبع حبوب هي العدس والقمح والذرة والفول وحب البركة والأرز وتقوى البرسيم حتى «يرعرع»، ويكبر مثل البرسيم، وعندما يكبر ويصير مزارعاً يطرح ويبارك للزرع، وفي اليوم السابع يوضع جزء من السبع حبوب بداخل النار حتى يطفئ وتقوم الأم الواضعة بتخطيته سبع مرات، ثم تقوم الداية برش الملح بعد أن تقرأ عليه سورة من القرآن وتقول: يا ملح دارهم كثر عيالهم ومالهم وبهائمهم، وتقوم أيضاً برش الزعفران قائلا: رشيت الزعفران من مكان لمكان، والملح من أجل انتقاء العين والحسد، أما الزعفران فلا يرضاء الملائكة وطرد الشياطين، والزعفران حبر من الأحبار ذو رائحة طيبة يكتب به الأعمال الخيرة.

وتقوم النساء بوضع الفيشار والفول السوداني والملبس في أكياس وربطها وتوزيعها على الأطفال.

وفي هذه الأثناء تقوم أقارب الأم من النساء بتجهيز اللحم والأرز للأهل والأصدقاء، وإذا كانت الأسرة ميسورة الحال تقوم بذيخ خروف أو عجل صغير ويطهون «الفتة»، وهي عبارة عن لحم مسلوقة وأرز مطهى وخبز مسقى بالمرق «وتقلية»، بالخل والثوم وأحياناً يضاف عليها صلصة الطماطم، وتسمى «عقيقة المولود»، يدعون لها المشايخ وهم يتفألون بها ويتباركون.

وكانت «الفتة» - وتسمى الثريد عند العرب - طعام الرسول صلى الله عليه وسلم المفضل وقد عبر عن تفضيله طبق الثريد بقوله «إن مكانة عائشة بين النساء كمكانة الثريد بين الأطعمة» (٥).

ويقوم الأقارب أو الجيران بتكلفة حلة من الحلال نيابة عن الأم لمجاملتها ويعتبر هذا ديناً عليها. وفي الوقت الحاضر لا يقدمون الشربات في الأفراح بل يقدمون المشروبات الغازية بدلاً منه.

وفي الماضي كانت هناك عادة إرسال «عروسة المولد» للعروس في مولد النبي ولكن اختفت هذه العادة في الوقت الحاضر لظهور جماعات دينية بالقرية تحرم هذه العادة.

وفي عيد الغطاس يرسل البلح العجوة والقصب والبرتقال للعروس.

وفي شم النسيم يتم إرسال الفطير المشلتت وثلاث صفائح أرز، وتوضع اللحوم فوقها والآن يتم إرسال السردين «البيساريه» إلى جانب هذا.

وفي العيد تذهب والددة العروس بالكعك والفول السوداني ويقوم والد العروس في كل موسم من المواسم بإرسال طعام الموسم لابنته حتى وفاته، هنا فقط «عشمها يروح».

الولادة

إن الولادة عند المصريين رمز الخير والبركة، فقد جاء في القرآن الكريم «المال والبنون زينة الحياة الدنيا»، ويحب المصريون - وخاصة في المناطق الريفية - المرأة الولود كثيرة الإنجاب.

ومن التقاليد المتبعة عند أهل القرية هو ما إن تأزف ساعة الولادة حتى تقوم الأم باستنشاق الكمون، فإذا كانت الآلام آلام المخاض يزيد الألم وإذا كانت غير ذلك سكنت في الحال.

وقبل الولادة مباشرة تتناول الأم بيضة مسلوقة مقلية في الزيت وقطعة من السكر لتسهيل عملية الولادة (تحمية الطلق) وبعد الولادة يجهز للواضعة طعام ذو قيمة غذائية عالية لمساعدتها على استعادة نشاطها بعد متاعب الولادة.

فالأقارب يصنعون للأم الحلبة وهي حبوب جافة تُغلى وتُحلى بالعسل أو السكر، لكن بنات اليوم يفضلن الحلبة بالسكر ونادراً ما تصنع بالعسل الآن.

المخروطة: وتُصنع الآن بماكينه المخروطة وتُعجن مثل

عجينة العيش القمحى، تعتبر خبز المناسبات الرئيسى، وهى شبيهة بالمكرونه الطويله، يوضع عليها الزيت والملح أو السمن وتطهى بالبخار، وفى الماضى كانت السيدات تصنعها بأيديهن «تفقل» مثل فقل الشعريه والآن يستخدمون الماكينه الخاصه بصنعها لتوفير الوقت والجهد.

العصيدة: وتتكون من دقيق زيرى وقليل من دقيق الذرة ويلخل، ثم يوضع على الدقيق ماء مغلى إلى أن (تطيب) ويتم وضع الزيت واللبن عليها.

المبروم: وهو الكُكسى ويصنع بدقيق زيرى أيضاً مضافاً إليه الماء، ويوضع فى إناء نحاسى «الأروانه»، وينزل بالغريال ثم يوضع عليه السمن ويطهى على البخار.

الفطير المشلتت: ويصنع من دقيق، ويدخل فى إعدادة الزيت أو السمن وأحياناً القشدة، ولابد للسيدة التى تصنعه أن تكون لها مهارة خاصة فى إعدادة من حيث فرد قطعة العجين بالشابة ثم طويها «رافات» فوق بعضها ودهن كل رافة بالسمن، ثم إدخاله الفرن.

الأمثال الشعبية والطعام

وتكثر الأمثال عن الطعام، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

- يا جارية اطبخى كلف يا سيدى.
- كل عيش حبيبك تسره وكل عيش عدوك تضره.
- احرس القصب بالقصب.

(بمعنى إذا أعطيت جارك من زرعك حرسه لك فى غيابك).

- رايحة فين يا أم بربر يا مشرفه الكانون.
- (ويقصد بها الطماطم لأن المرأة الماهرة فى الطبخ لابد أن يكون طعامها كثير الطماطم أحمر اللون).

- ياكل اللحمة نية..... (يضرب للانهازى).
- العيش مخبوز والميه فى الكوز.
- (يضرب للأمر المعد).
- لقمة هنية تكفى ميه.

وتعد العائم مناسبة لإظهار المشاركة والتآزر والتفاعل بين أسر القرية؛ حيث يتم إرسال أطعمة مطهية لأسرة المتوفى فى اليوم الأول للوفاة، من الأقارب والجيران، وترسل صوان للغداء، والبعض يرسل لحوماً وأرزاً، وآخرون يحضرون معهم جبنة ويصنأ ويرتقلاً إن لم يسعفهم الوقت بتجهيز غذاء مطهى؛ وذلك لانشغال أهل الفقيد بحزنهم.

وعادة ما يذبح تحت نعش الرجل الكبير جدى أو عجل، وتقوم النساء بطبخ الأرز والمكرونه للمعزين الذين يتوافدون من قرى بعيدة.

ومن قيود الحداد التى تتعلق بالطعام عدم طهى المحشى أو الملوخية أو أى طعام أخضر، كذلك الفطير والأرز باللبن، وعدم تناول المشروبات المثلجة، ويراعى الجيران أيضاً واجبات الجيرة من خلال المشاركة فى تلك القيود وعدم طهى هذه الأصناف من الطعام أو يتم طهيها فى الخفاء.

كذلك لا يجوز تببيض أدوات الطعام من النحاس وخلافه أثناء فترة الحداد التى تستمر أربعين يوماً وربما سنة كاملة.

والزيارة الأولى للمدافن تكون فى أول جمعة بعد الدفن فيذهب أهل الفقيد وأقاربه بسلام بها الفول السوداني والبلح والبرنقال والقرص «الشوريك» يوزعونها على الفقراء وعلى الترتى (رحمة ونور عليه) طلباً للمغفرة.

هذه العادة - عادة توزيع «الشوريك» والفطائر - ذات أصل مصرى قديم يتعلق بطقوس تقديم القران للمتوفى والتى كانت توضع فى البداية داخل المقبرة ضمن وجبات كاملة من الطعام، وبعد ذلك عن طريق قوائم القرابين على جدران المقابر^(١).

وعند فك قيود الحداد يتم طهى «حلة محشى» لتوزع فى المقابر باعتبارها صدقة، وأخرى ليأكل منها أهل المنزل رمزاً إلى فك قيود الحداد.

أهم الأطعمة فى القرية

ورغم تعدد أنواع الأطعمة بالقرية إلا أن هناك بعض الأطعمة التى تستحوذ على اهتمام أهالى القرية وغالباً ما تشتمل موائدهم عليها؛ وذلك لتوفر المادة التى تصنع منها هذه الأطعمة لديهم وهى الدقيق واللبن.

- الرغيف اللى بيلمع للصاحب اللى ينفع .

(ويضرب فى جزاء الإخلاص) .

- يا طالب السمن من النمل (فى الشئ المستحيل الوقوع) .

- ما حد جانا لحمته رطلين إلا المقصص وصاحب الدين .

(يضرب فى القادم لا خير فيه) .

الطعام والطب الشعبى

يستخدم أهالى القرية النكمون الأخضر والكزبرة الخضراء والفول السوداني لمرضى السكر، والشبح علاج أكيد للمغص (لو بتصوت على حد تعبيريها)، كذلك شجرة الكافور وشجرة الصفاف المزروع هناك يتم على ورقتين من كل نوع من هذه الأشجار ويسقى لعلاج المغص، كذلك نبات الطربيح وهو من حشائش الأرض يخرج منه سائل لنبى لعلاج الكلف واللمش .

الطعام وبعض المناسبات الدينية والقومية

عاشوراء: من الأعياد القومية المشهورة - ليس فى القرية وحدها بل فى أنحاء مصر - يوم عاشوراء وهو اليوم العاشر من شهر محرم يوم استشهاد الإمام الحسين رضى الله عنه وترتبط بذكرى عاشوراء طبق عاشوراء .

والقرية تحتفل بيوم عاشوراء إلى جانب طبق عاشوراء الذى يصنع من القمح المبشور الذى يوضع فى الماء ويغلى ثم يضاف إليه اللبن والزبيب، كل بحسب قدرته . ولهم عادة تحفية أيديهم وأطفالهم وبهائمهم من الشعر الأبيض بالحنة، ويقوم والد العروس بإرسال هدية من الحنة لابنته فى هذا اليوم تفاؤلاً وبركة^(٧) .

شم النسيم: هو عيد من أعياد الطبيعة وتحتفل به القرية بسلق البيض وتلويته وتناول الخس والملائنة والبصل والسردين (البسارية)، وأحياناً يصنعون إلى جانب هذا الفطير المثلث، والخروج إلى الغيطان لتناول الغداء، وأحياناً يصطاد بعضهم السمك فى هذا اليوم .

بيض شم النسيم: يعتبر البيض الملون من الأطعمة التقليدية التى فرضت نفسها على مائدة عيد شم النسيم وتختلف أعياد الفصح فى العالم أجمع، واصطلاح الغربيون على تسمية البيض (بيض الشرق)، وقد بدأ ظهور البيض على مائدة أعياد الربيع مع بداية العصر الفرعونى أو عيد الخلق حيث كان

البيض يرمز إلى خلق الحياة كما ورد فى مقولة كتاب المونى وأناشيد «إخناتون»: الله وحده لا شريك له خلق الحياة من الجماد فأخرج الكتكوت من البيضة^(٨) .

الفسيح: ظهر الفسيخ أو السمك المملح من بين الأطعمة التقليدية فى العيد فى الأسرة الخامسة عندما بدأ الاهتمام بتقديس النيل .

البصل: ظهر البصل ضمن أطعمة العيد التقليدية فى أوساط الأسرة السادسة، وقد ارتبط ظهوره بما ورد فى إحدى أساطير مصر القديمة التى تروى أن أحد الملوك الفرعنة كان له طفل وحيد وكان محبوباً من الشعب، وقد أصيب الأمير بالمرض وعجز عن الحركة واستدعى الكاهن الأكبر لمعبد آمون الذى نسب مرض الأمير إلى وجود أرواح شريرة تسيطر عليه بفعل السحر الأسود، وأمر الكاهن بوضع ثمرة ناضجة من ثمار البصل تحت رأس الأمير بعد أن قرأ عليها بعض التعاويذ ثم شفاها عند الفجر ووضعها فوق أنف الأمير ليستنشق عصيرها، وطلب وضع حزم البصل فوق السرير وعلى أبواب الغرفة لطرد الأرواح، وتشرح الأسطورة كيف تمت المعجزة وغادر الطلق فراشه وخرج ليلعب فى الحديقة .

ومما يذكر أن عادة وضع البصل تحت وسادة الأطفال وتنشيقهم لعصيره، أو أكل البصل الأخضر مع الفسيخ، لاتزال من العادات المتبعة إلى الآن لا فى مصر وحدها بل انتقلت منها إلى عدة شعوب .

الخس: لقد عرف الخس ابتداء من الأسرة الرابعة حيث ظهرت صورته فى سلال الفرابين بورقه الأخضر الطويل وعلى موائد الاحتفال بالعيد وكان يسمى بالهيروغليفية «حب»، وكان من النباتات المقدسة الخاصة بالمعبود (مين) إله التناسل .

ولقد أثبتت البحوث العلمية التى قام بها علماء السويد حديثاً العلاقة بين الخس وهذا الإله «إله التناسل والخصب والقوة والحيوية»^(٩) .

الملائنة: ثمرة الحمص الأخضر وأطلق عليه قدماء المصريين اسم «صور بيك»، وقد ورد ذكر الملائنة فى بردياتهم وما تحويه من عناصر تستخدم فى علاج الكلى والكبد والمثانة، كما كانوا يستعملون الحمص المطحون فى وقف نزيف الجروح وتطهيرها وسرعة التئامها .

يؤكل بالحالة التي يخرج بها من الفرن ولكن يدخل في عمل الفته، أو يخلط باللبن وحده أو اللبن والسكر.

خاتمة

يمثل الطعام جانباً من جوانب الثقافة الشعبية، ولا يمكن للضيافة والولائم والأفراح والمآتم أن تتم دون ظهور أطعمة خاصة لكل مناسبة من هذه المناسبات. والقرية بالرغم من احتفاظها بالطابع التقليدي في عاداتها للطعام من حيث الاعتماد على ما تصنعه السيدات في المنازل من خبز وتربية الطيور وعمل الجبن واعتمادها على الخضروات التي تزرع إلا أن هناك تطوراً في الجانب المادي من الثقافة الشعبية؛ فوجد الآن الفرن البلدي إلى جانب فرن الخبز (بالأنبوبية)، وغزو الأواني الألومنيوم والبلاستيك والأكواب الزجاجية وتراجع الأواني الفخارية.

إن هناك اتجاهًا لتوفير الوقت والجهد وذلك باستخدام ماكينات لفرز القشدة واللبن وأخرى لعمل المخروطة وغير ذلك من الأدوات التي توفر الجهد والوقت، كذلك تستأجر بعض سيدات القرية من القادرات من بنوب عنهن في صناعة الخبز والرقاق والفطير المشلتت وغيره.

لم تعد الفتاة لديها الوقت الكافي للجلوس أمام الفرن ساعات طويلة لارتفاع نسبة تعليم الفتاة هناك.

توجد بعض الأطعمة التي تستمد ثباتها واستمرارها من المعتقدات الدينية مثل الفته المفضلة لدى الرسول (صلى الله عليه وسلم).

وهناك أطعمة تستمد ثباتها من المعتقدات الراسخة منذ قدماء المصريين مثل بيض شم النسيم والبصل والفسيح وكعك العيد.

إن هناك حركة لإحياء بعض الأكلات القديمة مثل طبق عاشورة الذي أصبح يقدم في بعض فنادق الدرجة الأولى مثل «الهيلتون» و«الشيراتون»، ويدرج في أطباق الحلوى، وأيضاً الفطير المشلتت والرقاق الذي بدأ يصنع بكميات كبيرة ويشتري من محلات البقالة مغلفاً بأكياس من النايلون، وعلى هذا نرى أن إحياء بعض الأكلات القديمة يكسب هذا الصنف أو ذاك معاني جديدة في نظر أبناء الريف الذين يزدادون وعياً بأنفسهم واعتزازاً بترائهم.

عيد الفطر وكعك العيد: احتفل المسلمون بأول عيد للفطر في السنة الثانية لبدء الدعوة الإسلامية بعد أول صيام فرض عليهم.

من أهم الأطعمة التي ترتبط بالاحتفالات الدينية وخاصة عيد الفطر - ليس في مصر فقط بل في العالم العربي بأسره - كعك العيد الذي يحتوي على الدقيق والسمن وحبة البركة واليانسون، ويرش السكر المطحون على وجه الكعك بعد خروجه من الفرن.

والواقع أن صناعة الكعك في الأعياد من أقدم العادات التي عرفت عند المصريين القدماء.

وكانت صناعة كعك العيد لا تختلف كثيراً عن صناعته الحالية مما يؤكد أن صناعته امتداد للتقاليد الموروثة.

وقد وجدت على جدران مقبرة «رخمي رع» من الأسرة الثامنة عشر صور تشرح كيف كان عمل النحل يخلط بالسمن ويقلب على النار ثم يصب على الدقيق ويقلب حتى يتحول إلى عجينة يسهل تشكيلها بالأشكال التي يريدونها، ثم يرص على ألواح من الورد أو يوضع في الأفران. وكانوا يشكلون الكعك على شكل أقراص أو مختلف الأشكال الهندسية والزخرفية^(١٠).

عيد الأضحى: يرتبط العيد الكبير أو عيد الأضحى - كما يدل اسمه - بتقديم الضحايا من الحيوانات من خراف ونعاج وعجول، ويقع العيد في اليوم العاشر من شهر ذي الحجة آخر السنة الهجرية، والقرية تحتفل به كاحتفال جميع المصريين المسلمين.

والعادة في القرية أن يذبح الأغنياء بها الخراف أو العجول ويتم توزيع الثلث على الفقراء والثلث الآخر على أهل الباقى لأهل المنزل، ثم يقومون بعمل الفته وعمل الرقاق، وهو نوع من رقائق الخبز، يأخذ مساحة العيش الواسعة ولكنه أكثر رقة، ويصنع من دقيق القمح، وتفرّد قطعة العجين منه على «طبلية» من الخشب أو أى سطح أملس من الرخام أو الصاج أو صينية واسعة، وتستخدم «النشابة» - وهي جسم أسطوانى مصنوع من الخشب الزان - في فردة، وهذا الرقاق لا

- (١) علياء شكرى (دكتوره)، الدراسة العلمية لعادات الطعام وآداب المائدة، الجزء الرابع من دليل العمل الميداني لجامعى التراث، دار المعرفة الجامعية، ص ٣٨، ٣٩.
- (٢) محمد رمزى، القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥، ص ١٥٨.
- (٣) إيمان السهدى، مجلة الفنون الشعبية (القاهرة)، العدد ٣٤، ٣٥، ديسمبر سنة ١٩٩١، ص ٩٧.
- (٤) نينا جميل، الطعام فى الثقافة العربية، رياض الرئيس للكتب والنشر.
- (٥) المرجع السابق.
- (٦) إيمان السهدى، مجلة الفنون الشعبية (القاهرة)، العدد ٣٤، ٣٥، ديسمبر ١٩٩١. ويقول إدوار لين: عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مكتبة مذبولى القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١١ هـ - ١٩٩١، ترجمة سهير بروسوم، ص ٥٣٨. تعرف الليلة الأولى التى يمضيها الميت فى قبره بـليلة الوحشة، ومن عادات تلك الليلة حضور فقيه أو ثلاثة إلى منزل الفقيد، وتناول وجبة طعام تقتصر على الخبز والحليب فى المكان الذى توفى فيه الميت، ويتوجه النساء نهار الجمعة إلى القبر فىأخذن سعة نخل ويكرسها ويضعنها على القبر إضافة إلى بعض الحلوى والخبز يوزعنه على الفقراء.
- (٧) وكان من عادة القاهريين إطلاق البخور فى هذا اليوم لشمع الحسد وكانوا يستعملون بالميفرائى للقيام بهذه الطقوس التى ترجع إلى عصر الفراعنة، وكان من عهد الخديوى «إسماعيل» أن يبعث إلى جيرانه فى حى عابدين بأطباق كبيرة من العاشورة، وتغطى هذه الأطباق بمناديل من الحرير وهذه الأطباق من البورسلين الفاخر الثمين. سيد صديق عبدالفتاح: أغرب الأعياد وأعجب الاحتفالات، الأمين للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤، ص ٤٦١، ٤٦٢.
- (٨) المرجع السابق، ص ٥١٧.
- (٩) المرجع السابق.
- (١٠) المرجع السابق.
- (*) مجموعة من الأشرطة المسجلة والصور الفوتوغرافية.
- (*) الرواة:
- هناية شعبان، سعدية خواص، بسمة خاطر، رضا عبدالعليم حسين، نعيمة وهذان، أم تجلاء، صلاح محمد خواص، الشيخ رفاعى.

الخِزْرُ

في كتابات المقرئى

د. آمال محمد حسن

تميزت الحضارة الإسلامية بارتكازها على منظومة متماسكة من الدين الإسلامى، تربط الإنسان بخالقه وبيئته؛ ويرسأله فى تعمير هذا الكوكب بوصفه خليفة الله فى أرضه.

إن رؤية الباحثة فى موضوع الخبز يتم داخل نسق الحضارة الإسلامية، فى محاولة للكشف عن البعد الاجتماعى فى تاريخ هذه الحضارة، كما تؤكد على مدى رعاية السلطة - ممثلة فى الحاكم - للرعية كما سنرى.

من العوامل التى أدت إلى اختيار الباحثة لهذا الموضوع - ومعالجته فى ضوء التاريخ الاجتماعى والاقتصادى لمصر - أن تقدم رؤية علمية لسلعة من السلع الاستراتيجية التى تقوم عليها حياة الناس فى المجتمع، كما أنها مؤشر لموقف السلطة ودورها فى توفير هذه السلعة، ومعنى هذا أن الموضوع - وإن كان تاريخياً - يعد موضوعاً قديماً جديداً؛ بمعنى أنه يطرح القضايا المرتبطة بهذه السلعة فى بعدها التاريخى، بحيث يستدعيها من الماضى، لتدخل فى دائرة ضوء الحاضر.

ولعل من الأسباب التى دفعت الباحثة لاختيار المقرئى دون غيره من المؤرخين، أنه كان أكثر المؤرخين اهتماماً بالتاريخ الاجتماعى والاقتصادى، خاصة فى كتبه الثلاثة: الخطط المقرئية، والسلوك، وإغاثة الأمة. مما يتيح للباحثة مادة علمية تساعد فى تكوين رؤية متماسكة لهذا الموضوع.

يمثل المقرئى المدرسة التاريخية التى ازدهرت فى مصر خلال القرن التاسع الهجرى، وخصت تاريخ مصر بأعظم جهودها، وتخرج منها العيى^(١)، وأبو المحاسن بن تغرى بردى^(٢)، والسخاوى^(٣)، وابن إياس^(٤)، على أن شيخ هؤلاء جميعاً هو تقى الدين أحمد بن عبدالقادر بن محمد، ويعرف بالمقرئى^(٥). ولد بالقاهرة سنة ٧٦٦هـ (١٣٦٤-١٣٦٥م) وأسرتة بعلبكىة الأصل، تنسب إلى حارة المقارزة فى مدينة بعلبك^(٦).

وقد نشأ المقرئى نشأة دينية علمية، فتتلمذ على مجموعة من كبار علماء عصره، فالتقى بكل من: جده لأمه الشمس بن الصايغ الحنفى، والبرهان الأمدى، والعز بن الكوكب، والنجم ابن رزين، والشمس بن الخشاب، والتتوخى، وسمع منهم ومن غيرهم، كما سمع بمكة - بعد أداء فريضة الحج - من عبدالمعطى، وأبى البقاء السبكى... وآخرين، ومن الشام سمع من الحافظ أبى بكر، وأبى العباس بن العز، ونصر الدين محمد بن محمد بن داود... ومن غيرهم^(٧).

وقد التحق المقرئى بالخدمة الحكومية بعد أن غدا - بحكم طبقته وتعليمه - من (أهل القلم والمعرفة)، وهى التسمية المخصصة لهذه الطبقة، تمييزاً لها عن طبقة (أهل السيف)، وهم المماليك وحدهم دون غيرهم من سكان البلاد المصرية والشامية جميعاً. وشغل عدداً من المناصب منها: موقع؛ أى كاتب فى ديوان الإنشاء، ثم قاضى، وإمام لجامع الحاكم الفاطمى، ومدرس للحديث بالمدرسة المؤيدية، ثم انتقل من التدريس إلى الحسبة حين عينه السلطان برفوق سنة ٨٠١هـ محتسباً للقاهرة والوجه البحرى، فانتقل من دائرة المشتغلين بالعلم والتعليم إلى دائرة الإدارة، والاختلاط بمختلف طبقات المجتمع. وعينه السلطان برفوق سنة ٨١١هـ مدرساً للحديث بالمدرستين الإقبالية والأشرفية بدمشق، ثم عينه السلطان فرج بن برفوق نائباً للحاكم - أى قاضياً - بدمشق، ثم سلم الخدمة الحكومية، ورحل عن دمشق بعد إقامته بها نحو عشر سنوات، وعاد إلى القاهرة ليتوفر على الدرس والتدريس والتأليف^(٨).

منهج المقرئى فى كتابة التاريخ

اهتم المقرئى فى مؤلفاته بتاريخ مصر الاجتماعى، وأحوال المجتمع المصرى، وظواهره النفسية والأخلاقية، وحياته العامة^(٩).

إن الفترة التاريخية التى نشأ فيها المقرئى تراوحت فيها مصر والعالم الإسلامى بين النهوض والانحدار، فتأمل فى ماضى مصر والأمة الإسلامية، فذكريات الماضى أشد ما يؤثر التأمل. ولكن المقرئى لم يعنه من هذا التراث حروبه وغزواته وتقلباته السياسية، قدر ما عنى بنظمه وظواهره، وأخلاقه وتقاليد، ولقد رأى أن كتب التراث القديم تناولت من حياة المجتمع جوانب لاح له أنها بخست حقها من التعريف والشرح، وأن سير الحروب والثورات إذا كانت كل شىء فى حياة الغزاة والغالبين، فإنها ليست كل شىء فى حياة الشعب والمجتمع، فعمد إلى مادة جديدة كل الجدة يستخرجها من ظلمات الماضى، ويعرض ما استطاع أن يظفر به من صورها الشائعة، فكان بذلك مؤرخ مصر السياسى والاجتماعى.

هكذا امتاز منهج المقرئى بالناية بالظواهر الاجتماعية والاقتصادية، وهو فى ذلك يقتفى أثر أستاذه ابن خلدون الذى طرح نظريته المشهورة فى مقدمته التى رصد فيها عوامل التطور فى المجتمع، وأسباب انهيار الدول، هذه الرؤية التى تفسر أحداث التاريخ فى ضوء الظروف الاقتصادية والاجتماعية كانت فى مقدمة ابن خلدون بذرة غرسها الأستاذ وأنبعت ثمارها على يد التلميذ المقرئى، حيث طبقها على مصر وتاريخها، سراً الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، والتطورات السياسية والإدارية، فى قدرة فائقة على الربط والتعليل وصولاً إلى النتائج، وهذه الملكة أكسبت منهج المقرئى تميزاً وأصاله^(١٠).

وننتج عن هذا المنظور للتاريخ فى ضوء العوامل الاجتماعية والاقتصادية أن اهتم المقرئى بمختلف أخبار الشعب وفنائه، وقد كان الشائع فى كتابات المؤرخين فى تلك العصور تسجيل أخبار الحكام، والخلفاء، والقادة، أما الشعوب وعامة الناس، وما كان يجرى فى الأسواق، والحارات، وما دار خارج الحواضر والمدن من ريف وبادية، فكان المؤرخ لا يتعرض لها عادة إلا بالقدر الذى يمس سير الحكام والأعيان، ويتضح ذلك من أسماء وعناوين الكتب التاريخية فى تلك العصور مثل «الجواهر الثمين فى سير الخلفاء والملوك والسلطين»، و«الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة»، و«النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة». أما المقرئى، فلم يكن يكتب للخاصة وحدهم، إنما كان يرصد حياة العامة،

أولوب حياتهم، والحرف والصناعات والزراعة والعمارة. كل ذلك جعل النص التاريخي يتدفق حيوية؛ بحيث يجد القارئ تعليقات المقرئ الماضى، وكأنه قد تجسد صورة حية بصفة، لأنه استطاع أن يخلق تواصلاً بين الماضى والحاضر، وكأننا نحن في دروب قاهرة المعز.

وقبل أن نتعرف على تحليل المقرئ لموضوع البحث الخبز، في كتاباته التاريخية، لابد أن نقف أمام فكره الاقتصادى الذى فسر به الخلل فى البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع المصرى.

كانت الأحوال الاقتصادية للمجتمع الزراعى المصرى الذى عاين فيه المقرئ - وهو مجتمع إقطاعى - يوزع فيه السلطان الأرض على الأمراء والأجناد، وكانت الإقطاعيات إما بلاداً يستغلها مقلطعوها كيفما شاءوا، أو نقوداً يحصلونها من بعض البلاد، وكان المصريون - أصحاب البلاد الشرعيون - فلاحين يملكون لحساب أصحاب الإقطاع، ويعيشون عيش الكفاف^(١١).

نأمل المقرئ هذا المجتمع، وأدرك - بصديق حاسته الاقتصادية - خطورة العامل الاقتصادى وأهميته فى تشكيل حياة البلاد والعباد. ويعد كتاب «إغاثة الأمة بكشف الغمة» ترجمة دقيقة لفكر المقرئ؛ فقد صور فى كتابه المذكور الأزمة الاقتصادية التى تعرضت لها مصر سنة ٨٠٦ هـ، كما حل أسباب الأزمة، ورأى أنها تعود إلى أسباب ثلاثة:

السبب الأول: ويعتبره المقرئ أصل الفساد - هو ولاية الخط السلطانية والمناصب العامة بالرشوة، ومن هذه المناصب ما هو جليل كالوزارة والقضاء، ونياية الأقاليم، وولاية الحسبة، الأمر الذى جعل ولايتها لكل جاهل ومفسد وظالم وباغ.

السبب الثانى، الذى ذكره المقرئ لهذه الأزمة، فيقول إنه: «بلاء الأطميان وتضاعف تكاليف الزراعة، فقلت الغلال وغيرها مما تخرجه الأرض، لموت أكثر الفلاحين، وتشردهم فى البلاد من شدة السنين، وهلاك الدواب». وهذا السبب الذى أشار المقرئ إليه يضعا أمام السبب الاقتصادى الذى يؤدى إلى ندرة أو قلة القمح، وبالتالي إلى ارتفاع سعر الخبز، والخبز بالتبعية.

السبب الثالث والأخير، الذى عاين به المقرئ حدوث تلك الأزمة هو: رواج الفلوس، ويعنى بالفلوس هنا العملة

النحاسية الصغيرة التى كثر استخدامها فى ذلك العصر حتى طغت على غيرها من الدنانير الذهبية، والدرهم الفضية. وبعد دراسة مفصلة قام بها المقرئ عن أصل النقود وتطورها قبل الإسلام وفى ظل الإسلام، ويختص مصر بفصل خاص يستهله بالقول بأن: «الذهب ظل قاعدة التعامل الاقتصادى فى مصر وسائر دولها جاهلية وإسلاماً، وأما الفضة فكانت تستخدم فى مصر حلياً وأوانياً، وقد يضرب منها الشيء القليل للمعاملات اليومية المحدودة التى تحتاج إليها البيوت، وقد تزايد أمر الدرهم الفضية منذ أيام الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله، ومنذ ذلك الوقت ضربت الفضة نقوداً فى مصر، وازداد تداول الدرهم الفضية، ولم تلبث أن حلت محل الذهب فى التعامل، وانتشر استعمالها فى مصر والشام بقية العصر الأيوبي، ثم فى عصر المماليك^(١٢)، وفى أيام السلطان الظاهر برقوق أكثر من ضرب الفلوس النحاسية، فكثر الفلوس بأيدى الناس، وراجت رواجاً صارت من أجله هى النقد الغالب فى البلد.

والأسباب التى ذكرها المقرئ، وفسر فى ضوءها سوء الأوضاع سنة ٨٠٨ هـ، ترجع فى جوهرها إلى الفساد الذى أخذ يذبح فى جسم الدولة بعد أن انحلت نظامها، وفقدت اتزانها، هذه الأسباب تختلف عن السبب الطبيعى الذى كان يحدث أحياناً ويرتبط بانخفاض منسوب مياه النيل، وما يترتب عليه من أزمات طاحنة، فهذا السبب طارئ لا يلبث أن يزول بعد عام أو أكثر بارتفاع منسوب المياه^(١٣)، وبفعل هذا الاضطراب فى منسوب مياه النيل كانت حركة الملاحة فى النهر تقل. ومن ثم، تتوقف مراكب الغلال القادمة من الوجه القبلى عن المجئ إلى القاهرة، فتقل الغلال، مما يؤدى إلى ارتفاع الأسعار^(١٤)، وينتج عن قلة الغلال أن تنشع فى الأسواق كميات الدقيق؛ مما يؤدى إلى ارتفاع سعر الخبز، وتلاعب التجار بخلطه بمواد أخرى.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن المقرئ عاصر فترة انتقال خطيرة فى دولة سلاطين المماليك، انتقال من المجد والسؤدد والنظام والانضباط، والانتعاش الاقتصادى إلى وضع آخر كثيراً ما يصاحب الدول فى خريف عمرها، ويتصف بالفساد والخلل الإدارى والاقتصادى، والتفكك الاجتماعى والخلقى. وقد انتقد المقرئ فى كتاباته ما صار إليه نظام المماليك فى

أيامه من انحلال بعد أن انعدمت بينهم روح النظام والطاعة التي ميزت أسلافهم، وحلت محلها روح التمرد والنسيان، وبعد أن كان الممالك في أوائل دولتهم مضرب المثل في الانضباط وحسن النظام والطاعة، صاروا على أيام المقریزی مصدر الفوضى، وسوء النظام، وصاروا ينتشرون في الطرقات والأسواق لنهب الحوانيت وخطف العمائم، وانتزاع الخيول من أصحابها، بل كانوا أحياناً يهجمون على النساء في بيوتهن وفي الحمامات فيخطفونهن.

ومن هذا المنطلق، علل المقریزی سوء الأحوال الاقتصادية بمصر سنة ٨٠٨هـ، فأرجع الفساد إلى عدم كفاية القائمين على شئون الدولة، والمتولين لوظائفها الكبرى، بل إن أغلبهم تولى منصبه عن طريق الرشوة، ولذا لم تتوافر فيهم الأهلية والكفاية.. وقد أدرك المقریزی مدى ما بلغه مصر وأهله من الفقر والحرمان، فهم يشتررون الكثير من حوائجهم ببعض الدجاج وينخال الدقيق.

ثم إن المقریزی يتهم الحكام بإثارة ظاهرة عدم الاستقرار الاقتصادي في السوق؛ لأنهم أكثرها من تزيف النقود المتداولة بين الناس، كما أنهم لم يكتفوا بالإكثار من ضرب الفلوس النحاسية فحسب، وإنما اختلفوا في تقدير وزنها، فحيناً يكون الرطل منها بستة دراهم، وأحياناً باثنى عشر درهماً، وربما صار بدرهمين ونصف، وفي جميع الحالات أرغم التجار والأهالي على التعامل بها وفق القيمة التي تحددها الحكومة، مما اضطر كثيرين من التجار إلى حبس بضائعهم تجنباً لبخسها، وكان مما يصحب هذه الحالة ارتفاع الأسعار، وارتباك السوق، وقلة الخبز^(١٥).

صناعة الخبز

تتجلى لماحية المقریزی، وقوة ملاحظته وهو يصور الطواحين التي كان يعد فيها القمح ليخرج دقيقاً، كما يكشف عن قدرته في رصد الحرف التي كانت على أيامه. يقول عن خط الصفا: «هذا الخط دثر جميعه ولم يبق له أثر، وهو قبلي الفسطاط أوله بجوار المصنع وخط الطحانين أدركته كان صفيين طواحين متلاصقة متصلة من درب الصفا إلى كوم الجارج وأدركت به جماعة من أكابر المصريين أكثرهم عدول وكان المار بين هذين الصفيين لا يسمع حديث رفيقه إذا حدثه لقوة دوران الطواحين وكان من جملة طاحون واحد فيه سبعة أحجار دثر جميع ذلك ولم يبق له أثر،^(١٦).

يتضح من هذا النص أن المقریزی يشير إلى أن هناك تجمعات أو كان لكل حرفة مكان خاص بها، وهذا يعكس ما اتسمت به الحضارة الإسلامية من قدرة على التنظيم، وهذا التنظيم نتاج لوعي حضارى.

وقد أولى الخلفاء الفاطميون اهتماماً بالحرف والصناعات، ومنها الطواحين على نحو ما فعله الخليفة الفاطمي المعز لدين الله، حيث جمع مهرة الصناع وألحقهم بخدمته وأفرد لهم مساكن خاصة، كما طلب إلى عماله على الأقاليم أن يرسلوا إليه من يتوسمون فيه الصلاحية لمثل هذه الأعمال، وكان من بينهم عمال أجانب، خصص لإقامتهم «المناخ»^(١٧)، خلف القصر الكبير، وكان به عدد كبير من المخازن بها الحديد، والخشب، والطواحين، وأدوات الأساطيل والأسلحة ومنتجاتهم الصناعية^(١٨).

ويتضح من كتابات المقریزی أن الطواحين كانت على أنواع مختلفة فهناك الطواحين النجدية، والطواحين الدائرة^(١٩)، كما تختلف تلك الطواحين في عدد ما بها من الحجارة، حيث تراوحت ما بين حجر^(٢٠)، إلى سبعة أحجار^(٢١).

وإذا كنا قد وصفنا المكان وما يمثله - وهو الطواحين - فطبيعى أن نلقى الضوء على الإنسان الذي يعمل في الطاحونة، أو في تلك الطواحين، وهم الطحانون والعلافون، وتشير كتب الحسبة إلى أن تلك الطائفة قد خضعت لرقابة شديدة صارمة من جانب المحتسب، فيذكر ابن الأخوة أنه يحرم عليهم احتكار الغلة، وخط ردى الحنطة بجديدها أو عتيقها بجديدها، ويلزم الطحانين بغرلة الغلة من التراب، وتنقيتها من الطين، وتنظيفها من الغبار قبل طحنها، وأن يرشوا على الحنطة ماء يسيراً عند طحنه فإن ذلك يزيد الدقيق بياضاً^(٢٢).

والباحث في كتابات المقریزی حول صناعة الخبز لا يجد سوى الإشارة إلى وظائف العاملين بهذه الصناعة كالطحانين والعجانين والخبازين والفرانين^(٢٣)، كما أشار في تأريخه لأحداث سنة ٣٩٥هـ إلى منع عجيين الخبز بالرجل^(٢٤). لذا، فعلى الباحث أن يمد بصره لما ورد في المصادر التي أرخت لنظام الحسبة والمحتسب، حيث يجد ذخيرة من المادة التاريخية التي تلقى أضواءً على أحوال العجانين والخبازين، والفرانين، وهذه المعلومات كانت لها أهمية كبيرة، لأنها تمثل القواعد التي كان ينبغى على أفراد تلك الطائفة الالتزام بها، حتى لا يتعرضوا لمحاسبة المحتسب.

وقد أورد المقرئى نصاً يوضح فيه عدد الأرغفة التى يبلجها المخبز يومياً، فيقول: «وكان بأول سوقة العرب» (٢٥) هذه فن أدركته عامراً أهلاً بلغنى أنه كان يخبز فيه أيام عمارة هذا السوق وما حوله كل يوم نحو السبعة آلاف رغيف» (٢٦).

أنواع الخبز

إن المتتبع لكتابات المقرئى حول الخبز يلمس تعدد أنواع الخبز، وهذه الوفرة من الأنواع تعكس كون المجتمع الإسلامى قد تجاوز الوفاء بالحاجات الضرورية لإشباع البطون، بحيث تلقن الصانع أو العامل المسلم فى ابتكار أنواع من الخبز تفى بحاجات الرعية بمختلف درجاتهم ومواقعهم فى السلم الاجتماعى، مما يشير إلى مدى ارتفاع المجتمع فى إشباعه الحضارى لأبنائه، بحيث أصبح الخبز يمثل لدى فئات من المجتمع وضعاً اجتماعياً يؤكد مكانتهم الاجتماعية على نحو ما سنرى.

وتعدد أنواع الخبز يعكس كذلك تجاوز المجتمع مرحلة الضرورة القائمة على الإشباع، إلى تجسيد حياة الرفاهية، فأصبح هناك خبز من الدقيق الأبيض الخالص، يفى بحاجات قمة المجتمع من الحكام والولاة والقضاة، وهناك الدقيق الأسمر الذى يفى بحاجات القاعدة العريضة، وهم سواد الناس من الرعية، مما يكشف عن أن النظرة لهذه السلعة قد تجاوزت مجرد إشباع الحاجات الأساسية والضرورية للإنسان إلى الترفن. كما سبق أن ذكرنا. فى أنواعها لتتفق مع المناسبات والأعياد أيضاً.

وجدير بالذكر أن كثيراً من هذه الأنواع تشير إلى أنها وافدة من بيئة فارسية، وهذا دليل على قدرة الإسلام على استيعاب الحضارات السابقة، بحيث إن هذه المظاهر الحضارية أصبحت جزءاً من النسيج الحضارى فى المجتمعات الإسلامية، وكما نعلم فإن الحاضرة الفارسية أصبحت بعد الإسلام تمثل رافداً أساسياً من روافد تلك الحضارة، وأسماء الخبز تعد دليلاً على هذا الموقف الحضارى الذى تميزت به الحضارة الإسلامية.

وسنحاول فى هذه الوحدة من وحدات البحث أن نقف أمام بعض هذه الأنواع لتتعرف على دلالتها. من هذه الأنواع: «صناعة الكماج»، والكماج جمع كماج، وهى كلمة فارسية الأصل، ومعناها الخبز الشديد البياض، أو على حد قول محيط

المحيط: «القطير من الخبز، يعجن خميرة ويخبز على الرماد» (٢٧).

ومن هذه الأنواع «الكعك» (٢٨)، وقد ذكر المقرئى أن الكعك يعمل من جريش الحنطة ويجفف، وهو أكثر أكل أهل مصر السنة كلها، وهذا النوع من الخبز الجاف كان زاد رجال الأسطول، كما كان شائع الاستعمال على موائد الفاطميين، حيث يخبز منه فى الأفران التابعة للقصر، ويخرج منه فى ليالى الوقود يرسم الجوامع على شكل أسعطة من الكعك والحلوى وما إلى ذلك (٢٩).

وهناك نوع اسمه «قرص الملة» (٣٠). والملة فى اللغة الرماد الحار والجمر توضع فوقها الخبزة لتنضج، والملى الخبزة الناضجة، ويقال لها خبز ملة وملة الخبز (٣١).

ومن الأنواع التى ذكرها المقرئى أيضاً الخبز «الخشكار» (٣٢). وهو أردأ أنواع الخبز المعمول من دقيق الحنطة، وكان يصنع من الدقيق غير المنخول والذى لم تغسل حنطته قبل طحنها (٣٣).

ومن هذه الأنواع نوع يسمى بالخبز «الحواري» (٣٤)، وكان يصنع من الدقيق الحواري، أى الدقيق المحكم النخل الشديد البياض (٣٥)، والخبز «السميد» (٣٦)، وكان شائع استعماله، وهو من دثيش الحنطة الناعم وهى الحنطة المغسولة بالماء والمقشورة قبل الطحن (٣٧). ومن أنواع الخبز أيضاً «خبز مارق» (٣٨). ويسميه المقرئى أيضاً خبز «بر ماذق» (٣٩)، ويبدو أن هذا النوع كان يعمل فى عيد النوروز (٤٠). أيضاً ذكر المقرئى: أنواعاً أخرى من الخبز منها «خبز الشعير» (٤١)، «الرقاق» (٤٢)، «والخبز الموائد» (٤٣)، «والخبز الأسود» (٤٤)، «والخبز البينى» (٤٥).

رقابة الدولة على صناعة الخبز

من خلال رحلة البحث فى كتابات المقرئى عن موضوع الخبز لم نستطع العثور على مادة علمية كافية تمكننا من إلقاء الضوء على هذه الوحدة من البحث. لذلك، كان لزاماً على الباحثة أن تعتمد على بعض المصادر الإضافية، حتى يظهر البحث بصورة شبه متكاملة.

لم تترك الدولة صناعة الخبز دون رقابة منها، بل كانت تفرض سيطرتها ورعايتها المباشرة من خلال المحتسب (٤٦). الذى يمثل سلطة الدولة ويستمد سلطته منها. وتنص رعاية

الدولة وحرصها على الرعاية على نحو ما سنرى من خلال تشددها في الرقابة على المخابز.

وقد قامت صناعة الخبز على تدرج هرمي يشمل العاملين بهذه الصناعة مثل الطحان، والعجان، والخباز، والفران^(٤٧)، وأصحاب المقاعد^(٤٨)، وهم ما نطلق عليهم اليوم بباعة الخبز، وكان المحتسب يعين على أهل هذه الصناعة عريفاً بصيراً بصناعتهم، فكان هذا العريف يشرف على عمل الاستعدادات والتجهيزات الصحية الخاصة بإعداد الخبز، سواء بالنسبة للمخابز - المكان - أو العجانيين والفرانين.

وقد أشار الشيزري إلى الشروط التي وضعها المحتسب والتي ينبغي على الخبازين مراعاتها في مخابزهم، فيقول: «ينبغي أن ترفع سقائف حوانيتهم وتفتح أبوابها ويجعل في سقوف الأفران منافس واسعة يخرج منها الدخان، لئلا يتضرر بذلك الناس، وإذا فرغ الخباز من إجمائه، مسح داخل التور بخرق نظيفة ثم شرع في الخبز^(٤٩)، ويأمرهم بكنس بيت النار في كل تعميرة، وغسل بسلية، وتنظيف مائه، وغسل المعاجن ونظافتها، ويتخذ لها أبراشاً كل برش عليه عودان مصلبان لكل معجنة... ويشد على جبينه عصاةً بيضاء لئلا يعرق فيقطر منه شيء^(٥٠).

ويكتب المحتسب في دفتره أسماء الخبازين، ومواضع حوانيتهم فإن الحاجة تدعوه إلى معرفتهم، ويأمرهم بنظافة أوعية الماء وتغطيتها، ولا يعجن العجان بقدميه^(٥١)، ولا بركبتيه، ولا بمرفقيه، لأن في ذلك مهانة للطعام، وربما قطر في العجين شيء من عرق إبطيه وبدنه، فلا يعجن إلا وعليه ملعبة^(٥٢)، أو بشت^(٥٣) مقطوع الأكمام، ويكون ملثماً أيضاً، لأنه ربما عطس أو تكلم، فقطر شيء من بصاقه أو مخاطه في العجين؛ ويحلق شعر ذراعيه لئلا يسقط منه شيء في العجين، وإذا عجن في النهار فليكن عنده إنسان في يده مذبة يطرد عنه الذباب. وهذا كله بعد نخل الدقيق بالمناخل السفيقة^(٥٤) مراراً.

كما يأمرهم المحتسب: «بإصلاح المداخل، وتنظيف بلاط الفرن في كل ساعة من اللباب المحترق والشرر المتطاير والرماد المتناثر لئلا يلصق في أسفل الخبز منه شيء ويجعل بين يديه إجانة^(٥٥) نظيفة للماء، فإذا فرغ من الخبز أراق ما بقى فيها، لأنه إذا بقى فيها تغيرت رائحته؛ ثم يغسلها من الغد. ويتعاهد جرف الدف^(٥٦) الذي بين يديه لأن العجين يلصق عليه. وإذا كثرت عنده أطباق العجين للناس أخرج خبز

كل واحد منهم بعلامة يتميز بها على غيره لئلا يختلط الجميع فلا يعرف^(٥٧).

يتضح مما سبق مدى حرص أو تشدد المحتسب في الإشراف المباشر على نظافة المخبز وأوعية الماء والمعاجن وما يغطي به الخبز. واللافت للنظر تأكيد المحتسب على قيمة النظافة التي هي شعبة من الإيمان تتجاوز مجرد الفكرة النظرية إلى الواقع العملي من خلال متابعة المحتسب لما ينبغي على العجان مراعاته، وكيف يتحلى بنظافة البدن، والشروط التي يحددها المحتسب للعجان تؤكد أن الإنسان هو غاية التقدم، ومن أجل تحقيق هذه الغاية حرص المحتسب على توفير كل ما من شأنه وصول الخبز إلى أيدي الرعاية، وقد تحققت فيه كل الشروط الصحية اللازمة. كما ينبه المحتسب صاحب المخبز أن يجعل السمك بمعزل عن الخبز لئلا تفوح رائحة السمك وتختلط برائحة الخبز، كما ينبه المحتسب على أن يكون غلمانهم وأجراؤهم صبياناً دون البلوغ، لأنهم يدخلون بيوت الناس وعلى نسائهم^(٥٨). وهنا إشارة للمغزى الإسلامي الذي تنكس فيه الحضارة الإسلامية.

وفي إشارة المحتسب وتنبيهاته إلى بعض الخبازين من غش الخبز، نجد نصاً للشيزري يؤكد فيه إمام المحتسب التام ومراقبته الكاملة لكل مراحل صناعة الخبز، فيقول: «ويعتبر عليهم المحتسب ما يغشون به الخبز من الجلبان^(٥٩) والبيسار^(٦٠)، فإنهما يوردان وجه الخبز. ومنهم من يغشه بدقيق الحمص ودقيق الأرز، لأنهما يثقلانه ويفججانه؛ ومنهم من يعجن الخشكار أو دقيق الشعير أو الدقيق المزون^(٦١)، ثم يبطن به الخبز الخاص عند نفاقه. وجميع ذلك لا يخفى على وجه الخبز، وفي منظره ومكسره، ويمنعهم المحتسب أن يضعوا فيه البورق^(٦٢)، فإنه مضر أيضاً، غير أنه يحسن وجه الخبز ولا يخبزونه حتى يختمر، فإن الفطير^(٦٣) ثقيل في الوزن والمعدة، وكذلك إذا كان قليل الملح، فيمنعهم المحتسب من فعله، فإنهم يقصدونه لأجل رزاقته في الميزان. وينبغي أن ينشروا على وجهه الآبازير^(٦٤) الطيبة الصالحة له، مثل الكمون والشونيز^(٦٥)، والمصطكى^(٦٦) ونحو ذلك. ولا يخرجون الخبز من التور حتى ينضج حق نضجه من غير احتراق فيه. والمصلحة أن يجعل على كل حانوت وظيفة يخبزونها كل يوم، لئلا يختل البلد عند قلة الخبز ويلزمهم ذلك إن امتنعوا فيه^(٦٧).

ثانية، قد أفقد الحكومة المركزية سلطانها على أولئك الذين انتالوا في شوارع المدينة وطرقاتها يعيشون فيها فساداً، ويذهبون متاجرهم وأسواقها، وينشرون روح الفوضى والخوف والفزع بين سكانها، وكانت النتيجة الحتمية لذلك سيادة الاضطراب وعدم الاستقرار، وافتقاد الشعور بالأمن اللازم لازدهار النشاط التجاري، ومن ثم انكمشت حركة الأسواق، كما قلت أعدادها، وتضاءلت أحجام ومساحات تلك الأسواق، وهو الأمر الذي يبدو واضحاً منذ بداية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى).

ذلك أن تدهور النظام الإقطاعى الذى قامت الدولة على أساسه تمثل في فشلها فى السيطرة على شئون البلاد كافة، فانهارت مرافق الري، وأهملت الجسور والترح؛ وبالتالي انخفض الإنتاج الزراعى، وانتشر القرصنة على مياه النيل يقطعون طريق التجارة الداخلية.. وهذه كلها من مظاهر تدهور سلطة الدولة وانهيارها التى بدت واضحة فى الشطر الثانى من عصر سلاطين المماليك، وبعد أن كانت حوادث اضطراب الأمن فى بداية ذلك العصر تتخذ شكلاً مؤقتاً - فى عصر السلاطين الضعاف - أصبح اضطراب الأمن ظاهرة دائمة وثابتة فى تيار الحياة المصرية فى أواخر عصر سلاطين المماليك (٧٠).

وقد شهد عصر سلاطين المماليك عدداً من الأوبئة والمجاعات كان لها تأثيرات كبيرة فى التدهور الاجتماعى، وفى حدوث الحراك الاجتماعى Social Mobility، حيث انهارت الطبقة الوسطى وتحول عدد كبير من أبنائها إلى معدمين بسبب المجاعات والأوبئة وتداعى أخلاقيات المجتمع. كل ذلك أثر على الصعيد الاقتصادى فى اختفاء السلع، وارتفاع معدلات الأسعار بما فيها الخبز (٧١)، ومن أسباب ارتفاع سعر الخبز أيضاً - فى بعض الأوقات - استغلال بعض الأمراء لنفوذهم فى جشع لجمع المال..

ويلاحظ أن رقابة الدولة تزداد وتشد كلما كانت الدولة فى عنفوانها. وتأتى الرقابة لتجسيد هيمنة الدولة وسط نفوذها على التجار ومحتكرى الغلة أو الغلال، وعندما تضعف الدولة يتراخى الأمر، وتضعف شوكة الدولة.

ويتميز كتاب المقريزى (إغاثة الأمة) بأنه يعطى صورة واضحة عن الأسباب التى أدت إلى ارتفاع سعر الخبز فى مصر منذ الفتح الإسلامى حتى عصر الأيوبيين والمماليك.

وعند أصحاب المقاعد تكون رحلتنا مع صناعة الخبز قد اكتملت وتهيأت لمن يبتاعها، وقد ذكر المقريزى فى معرض حديثه عن الأسواق «سوق القصبة»؛ حيث كان أصحاب المقاعد (٦٨) يجلسون على الأرض بأطباق الخبز، وتتجلى رقابة الدولة وما تحلت به من ضبط اجتماعى فى مراقبتها لأصحاب المقاعد هؤلاء بسبب: «ما يحصل بهم من تضيق للشوارع وقلة بيع أرباب الحوانيت» (٦٩).

رقابة الدولة على سعر الخبز

للتعرف على العوامل التى أدت إلى تذبذب سعر الخبز وجودته ووفرته أو ندرته، ينبغي أن نضع هذه القضية فى سياقها التاريخى. ذلك: «أن انهيار العلاقات الإقطاعية التى قامت على أساسها دولة سلاطين المماليك - بمعنى فقدان الرابطة بين السلطان والمماليك من ناحية، وفقدان المماليك لأسنادهم (سيدهم) من ناحية ثانية - أدى بالتالى إلى ضعف السلطة المركزية ممثلة فى السلطان - قمة الهرم الإقطاعى - وكبار الأمراء وفقدانهم للسيطرة على ممالكهم الذين لم يعودوا يخشون حساب ساداتهم، بل أصبح هؤلاء المماليك يمارسون نوعاً من الإرهاب، جعلهم يرضخون لمطالبهم، كما أنهم من ناحية أخرى لم يستطيعوا الوقوف فى وجه غارات المماليك العابثة، وغارات السلب والنهب التى شوها على الأسواق من آن إلى آخر، مما شكل عاملاً خطيراً من عوامل تدهور الأسواق سواء من حيث حركة البيع والشراء، أو من حيث عدد أسواق البلاد أو حجم كل منها.

وهناك عامل مهم ارتبط بالأحوال السياسية الداخلية من حيث استقرارها، أو اضطرابها من ناحية، كما ارتبط بالأسواق من حيث تأثيره السلبي أو الإيجابى عليها من ناحية أخرى، ونقص بهذا العامل حالة الأمن الداخلى فى البلاد فى تلك الأثناء. فمن المعروف أن التجارة وحركة الأسواق لا تزدهر وتزور إلا فى ظل الأمن واستتبابه، سواء على طول الطرق التجارية أو فى أماكن الأسواق، والعكس صحيح تماماً، وإذا انتقلنا من الكلام العام إلى التخصيص، فإننا نجد أن هذه المقولة تصدق على عصر سلاطين المماليك فى مصر، كما تصدق على غيره من العصور التاريخية.

إن انهيار العلاقات الإقطاعية التى كانت تربط بين السلطان وكبار الأمراء من جهة، والمماليك الأجلاب من جهة

وهو ما سنعتمد عليه خلال كتابتنا لتلك الوحدة من موضوع البحث. وستحذو الباحثة حذو المقرئ في إبراز ذلك الموضوع من خلال شرح بعض الأمثلة لكل عصر من عصور تاريخ مصر الإسلامي.

فيحكى المقرئ عن أول غلاء وقع بمصر بعد الفتح الإسلامي، فيقول: «ثم جاء الله سبحانه بالإسلام، فكان أول غلاء وقع بمصر في سنة سبع وثمانين من الهجرة، والأمير يومئذ بمصر عبدالله بن عبد الملك بن مروان من قبل أبيه فتشأ به الناس، لأنه أول غلاء، وأول شدة رآها المسلمون بمصر» (٧٢).

وفي عهد الدولة الطولونية (٧٣)، يشير إلى غلاء وقع في سنة إحدى وأربعين وثلاثمائة، وغلاء آخر حدث في سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة، وكان ذلك بسبب هجوم الفتران على الغلال والأرض الزراعية مما أتلفها بالإضافة إلى انخفاض منسوب النيل حتى بيع القمح كل وبيتين (٧٤) ونصف بدينار، ثم وصل الأمر إلى اختفائه من الأسواق، مما أدى إلى ثورة الرعية ودخولهم المسجد الجامع بمصر وكسر منبره (٧٥).

ويصف المقرئ غلاء شهدته مصر في عهد الدولة الإخشيدية دام تسع سنين، فقد بدأ سنة ٣٥٢هـ واستمر حتى سنة ٣٦١هـ - أي منذ عهد الأمير على بن الإخشيد حتى دخول جوهر الصقلي مصر - وكان سبب هذا الغلاء: «أن ماء النيل انتهت زيادته إلى خمسة عشر ذراعاً وأربع أصابع، فنزع السعر بعد رخص فما كان بدينار صار بثلاثة دنائير، وعز الخبز فلم يوجد وزاد الغلاء حتى بلغ القمح كل وبيتين بدينار». وأدى استمرار المجاعة إلى ثورة الرعية، فدخلوا مسجد الفسطاط في يوم جمعة، ولم تصل الجمعة في ذلك اليوم بسبب ازدحام الناس، مما أدى إلى وفاة رجل وامرأة.

ويحكى المقرئ عن موقف القائد جوهر الصقلي - بعد دخوله مصر وبنائه للقاهرة - من ارتفاع سعر الخبز. وهنا يتجلى دور الدولة عندما تكون في عنفوانها؛ فتأني الرقابة لتجسيد هيمنة الدولة - كما سبق وأن أشرنا -، فيقول المقرئ: «فضرب جماعة من الطحانين وطيف بهم، وجمع سماسرة الغلات بمكان واحد، وتقدم ألا تباع الغلات إلا هناك فقط، ولم يجعل لمكان البيع غير طريق واحدة، فكان لا يخرج قذح قمح إلا ويقف عليه سليمان بن عزه المحتسب.... فلما دخلت سنة إحدى وستين انحل السعر، وأخصبت الأرض، وحصل الرخاء» (٧٦).

ومن مظاهر الهيمنة على الأسعار في عصر الدولة الفاطمية أيضاً ما يرويه المقرئ من أنه في عهد الحاكم بأمر الله انخفض منسوب المياه في النيل بدرجة كبيرة، وذلك في سنة خمس وتسعين وثلاثمائة ولم يكتف الخبازين برفع سعر الخبز، وإنما عمدوا أيضاً إلى غشه ببله بالماء حتى يزيد وزنه، فأمر بضرب عدد من الطحانين والخبازين بالسياط، والتشهير بهم، كما أمر أن يكون كل اثني عشر رطلاً من الخبز بدرهم.

وقد حدث غلاء آخر في عهد الحاكم بأمر الله في سنة ثمان وتسعين وثلاثمائة حتى تضور الناس جوعاً، فتجمعوا بين القصرين، واستغاثوا بالحاكم: «وسألوه أن لا يهمل أمرهم، فركب حماره وخرج من باب البحر ووقف وقال: أنا ماض إلى جامع راشده، فأقسم بالله لئن عدت فوجدت في الطريق موضعاً يطؤه حمارى مكشوفاً من الغلة لأضرب رقبة كل من يقال لي إن عنده شيئاً منها، ولأحرق داره وأنهب ماله»، فما بقى أحد من أهل مصر والقاهرة وعنده غلة حتى حملها من بيته أو منزله وشونها في الطرقات.. فامتألت عيون الناس وشبعت نفوسهم وأمر الحاكم بما يحتاج إليه في كل يوم، ففرضه على أرباب الغلات بالنسيئة وخيرهم في أن يبيعوا بالسعر الذي يقرره بما فيه الفائدة المحتملة لهم وبين أن يمتنعوا فيختم على غلاتهم ولا يمكنهم من بيع شيء منها إلى حين دخول الغلة الجديدة، فاستجابوا لقوله وأطاعوا أمره، وانحل السعر، وارتفع الضرر.

ويحكى المقرئ موقفاً طريفاً يتضح منه عدة أمور، منها أثر المجاعة على صناعة الخبز، وموقف المحتسب من العرفاء - المشرفين على صناعة الخبز - الذين كانوا يستغلون المجاعات لجمع المال سواء عن طريق الغش في صناعته أو رفع سعره، وموقف هؤلاء العرفاء من الباعة الذين كانوا يحاولون بيعه بسعر معتدل. فيقول المقرئ: «والأخباز في مصر في أزمته المساغب متى بردت لم يرجع منها إلى شيء لكثرة ما يغش بها. وكان لعريف الخبازين دكان يبيع الخبز بها، ومحاذيها دكان آخر لصعوك يبيع الخبز بها أيضاً، وسعره يومئذ أربعة أرطال بدرهم وثمان. فرأى الصعوك أن خبزه قد كاد يبرد، فأشفق من كساده، فنادى عليه أربعة أرطال بدرهم ليرغب الناس فيه، فأنثال الناس عليه حتى بيع كله لتسامحه، وبقي خبز العريف كاسداً؛ فحنق العريف لذلك، ووكل به إلى عونين من الحسبة أغرماه عشرة دراهم. فلما مر قاضي القضاة أبو محمد

البازورى إلى الجامع استغاث به، فأحضر المحتسب وأنكر عليه ما فعل بالرجل. فذكر المحتسب أن العادة جارية باستخدام عرفاء فى الأسواق على أرباب البضائع، ويقبل قولهم فيما يذكرونه.. فأحضر الوزير الخباز وأنكر عليه ما فعله وأمر بصرفه عن العرافة؛ ودفع إلى الصعلوك ثلاثين ربيعاً من الذهب، فكاد عقله يخلط من الفرح. ثم عاد الصعلوك إلى حاله، فإذا عجنته قد خبزت، فنادى عليها خمسة أرنطال بدرهم فمال الزبون إليه، وخاف من سواه من الخبازين برد أنخابهم فباعوا كبيعه، فنادى ستة أرنطال بدرهم، فأدتهم الضرورة إلى اتباعه، فلما رأى اتباعهم له قصد نكاية العريف الأول وغيظه بما يرخص من سعر الخبز، فأقبل يزيد رطلاً زطلاً، والخبازون يتبعونه فى بيعه خوفاً من البوار، حتى بلغ النداء عشرة أرنطال بدرهم وانتشر ذلك فى البلد جميعه، وتسامع الناس به فصاروا إليه. فلم يخرج قاضى القضاة من الجامع إلا والخبز فى جميع البلدة عشرة أرنطال بدرهم.. ودام الرخاء مدة خمس سنين، (٧٧).

أيضاً يظهر دور الرقابة على سعر الخبز حين تكون الدولة فى قوتها ففى سنة تسع وأربعين وأربعمائة انخفض منسوب المياه فى النيل، واقتصصر وجود القمح على جرايات من فى القصور ومطبخ السلطان وحواشيه، وخلت جميع المخازن من القمح، وبالتالي اختفى الخبز من الأسواق، ويعبر المقرئ عن ذلك بقوله: «وصار الخبز طرفة، إلا أن الوزير أبا محمد الحسن بن على البازورى استطاع بتدبيره توفير القمح للخبازين، وأمرهم بصناعة كمية محددة من الخبز يومياً».

ثم نأتى للشدة المستنصرية التى دامت سبع سنين، حيث نتج عن ضعف السلطة الحاكمة اختلال أحوال الدولة، فاستولى الأمراء على مقاليد الحكم، كما قام العريان بإثارة الفتن، ثم نجمت أمور أخرى أدت إلى غلاء سعر الخبز منها انخفاض منسوب مياه النيل، وحدوث وباء، فكان نتيجة ذلك أن: «تعطلت الأراضى من الزراعة... واستولى الجوع لعدم القوت حتى أبيع رغيف الخبز فى النداء بزقاق القناديل من الفسقاط كبيع الطرف بخمسة عشر ديناراً، وأبيع الأردب من القمح بفمانين ديناراً، ووصل الأمر إلى أن المستنصر نفسه قد عدم القوت، وكانت الشريفة بنت صاحب السبيل تبعث إليه فى كل يوم بقع من فتيت، ومن الغرائب التى حدثت فى تلك

المسغبة ما يرويه المقرئ من أن تليس الدقيق بلغ ثمنه ألف دينار، كما وصل الأمر إلى أن اضطرت امرأة من أكابر القوم أن: «أخذت عقداً لها قيمته ألف دينار وعرضته على جماعة فى أن يعطوها به دقيقاً، وكل يعتذر إليها ويدفعها عن نفسه إلى أن رحمها بعض الناس وباعها به تليس دقيق بمصر. وكانت تسكن بالقاهرة، فلما أخذته أعطت بعضه لمن يحميه من النهاية فى الطريق، فلما وصلت إلى باب زويلة تسلمته من الحماة له ومشت قليلاً، فتكاثر الناس عليها وانتهبوه نهباً. فأخذت هى أيضاً مع الناس من الدقيق ملأ يديها لم ينبها غيره، ثم عجنته وشوته؛ فلما صار فرصة أخذتها معها، وتوصلت إلى أحد أبواب القصر، ووقفت على مكان مرتفع، ورفعت القرصة على يديها بحيث يراها الناس، ونادت بأعلى صوتها: «يا أهل القاهرة! ادعوا لمولانا المستنصر الذى أسعد الله الناس بأيامه وأعاد عليهم بركات حسن نظره حتى تقومت على هذه القرصة بألف دينار». كما وصل الأمر إلى أن بيعت حارة بمصر بطبق خبز حيث كان نصيب كل دار رغيف، وعرفت تلك الحارة بعد ذلك بحارة طبق.

فما كان من المستنصر إلا أن استدعى والى وتوعده، فجمع والى تجار الغلة والخبازين والطحانيين، وهددهم بالقتل بعد أن عمل حيلة بقتل بعض المحكوم عليهم بالإعدام على أنهم من تجار الغلة والطحانيين والخبازين، فخافوا منه، فأخرج التجار الغلة ودارت الطواحين، وعمرت الأسواق بالخبز مما أدى إلى انكشاف الشدة.

وفى بعض الأحيان، كانت الدولة تهدد التجار الذين يخزنون القمح بعدم تمكينهم من بيعه حتى يظهر المحصول الجديد، فيضطر التجار إلى بيعه بسعر معتدل خشية السوس، كما كانت تكسب بالخبز حين يرتفع سعره (٧٨).

ويظهر التفاوت الكبير فى سعر الخبز فى أيام المسغبة. كما سبق وأن أشرنا - وسعره وقت الرخاء ما يشير إليه المقرئ فى أحداث أول يوم من المحرم سنة تسعين وثلاثمائة - فى عهد الحاكم بأمر الله - أن يبيع كل ستة عشر رطلاً من الخبز بدرهم (٧٩).

ويحكى المقرئ عن مجاعة حدثت سنة ست وتسعين وخمسمائة - أى فى عهد الأيوبيين - بسبب نقص مياه النيل؛ فهجر الفلاحون قراهم ونزحوا إلى القاهرة من شدة الجوع،

وكان الناس يتساقطون قتلَى من الجوع وفي العام التالي ارتفع منسوب مياه النيل، إلا أنه لكثرة من مات من المجاعة من الفلاحين لم يوجد من يزرع أو يحراث، فخرج قادة الجيش بجندهم وقاموا بالزراعة حتى امتلأت المخازن بالغلال^(٨٠).

ومن أمثلة ارتفاع سعر الخبز في عهد المماليك، وموقف الدولة من ذلك الغلاء ما يرويهِ المقرئ في أحداث سنة خمس وتسعين وستمائة، وكان الغلاء هذه المرة بسبب رياح سوداء قادمة من برقة أفسدت محصول القمح والشعير قبيل حصادهما، فبلغ سعر القمح إلى مائة وتسعين ديناراً للأردب، والشعير إلى مائة وعشرين ديناراً، ومما أدى إلى تعاضم تلك المسغبة، أن هذه المجاعة امتدت أيضاً إلى بلاد القدس والشام وحلب والحجاز واليمن؛ فهاجر الكثيرون من أهل تلك البلاد إلى مصر، حتى أن الناس نهبوا العجين من الأفران والخبز من الأفران والحوانيت: «فلا يحمل العجين إلى الفرن ولا يخرج الخبز منه إلا ومعه عدة يحمره بالعصى من النهاية. فكان من الناس من يلقى نفسه على الخبز ليخطف منه، ولا يبالي بما ينال رأسه ويدنه من الضرب لشدة ما نزل به من الجوع، فأمر السلطان العادل كتبغا بجمع الفقراء وذوى الحاجات وفرقهم على الأمراء: فأرسل إلى أمير المائة، مائة فقير، وإلى أمير الخمسين خمسين، حتى كان لأمر العشرة عشرة. فكان من الأمراء من طعم سهمه من الفقراء لحم البقر مثروكاً في مرقة الخبز، يمد لهم سماًطاً يأكلون جميعاً، وفيهم من يعطى فقراءه رغيفاً رغيفاً، وبعضهم كان يفرق الكعك، وبعضهم يعطى رقائقاً؛ فخف ما بالناس من الفقر»^(٨١).

ونختتم هذه الوحدة من البحث بإلقاء الضوء على موقف السلطان من الأمراء الذين كانوا يخزنون القمح حين يرتفع سعره؛ فيما يرويهِ المقرئ في أحداث سنة ست وثلاثين وسبعمائة، حيث ارتفع سعر القمح من خمسة عشر درهماً للأردب إلى سبعين درهماً، والخبز إلى وجد فكل خمسة أرطال بدرهم، وصار الخبز كالكسب من السواد: «وأمسك الأمراء وغيرهم من البيع طلباً للفائدة، فأمر الملك الناصر محمد بن قلاوون المحتسب نجم الدين محمد بن حسين بن علي الأسعردى، ووالى القاهرة علاء الدين علي بن حسن المزوانى؛ بالتدخل في هذا الأمر. فقام الوالى بضرب عدد من الطحانين والخبازين بالمقارع. كما أمر الملك الناصر بحمل

الغلال من غزة والكرك والشوبك ودمشق، وأمر أن ينادى في القاهرة بألا يباع القمح بأكثر من ثلاثين درهماً للأردب، ومن باع بأكثر من ذلك أخذ ماله، وأرسل للأمراء بألا يخالقوا أوامرهم، فلجأ الأمراء إلى حيلة لبيع القمح بأكثر من السعر المحدد حيث كانوا يخرجون الغلة من الشون على أنها جارية لمخاديمهم، ثم يبيعونه سرّاً بمسعين درهماً للأردب.

وقد بلغ من تشدد الدولة في ضبط أمور هذه السلعة التي تمس أمور الرعية ومعاشهم أن الناصر محمد لم يثوان في سحب سلطات المحتسب، وإسنادها إلى من يتوسم فيه الحكمة والشدة وحسن التدبير، فولى ضياء الدين يوسف الحسبة وكان قد اشتهر بكفايته وأمانته. وأول ما بدأ به الضياء أن ختم شون الأمراء كلها بعد أن سجل ما تحويه من قمح، وحدد لكل أمير كمية معلومة من القمح له ولدوابه، كما أمر السماصرة والأشياء والكيالين بألا تفتح شونة إلا بأمره، وبدأ يخرج من الشون ما يكفى الطحانين، بحيث لا يزيد سعر القمح عن ثلاثين درهماً للأردب، ووصل الأمر إلى ضرب أميرين بالمقارع والتشهير بهما، لمحاولتهما بيع القمح بسعر أعلى، مما أدى إلى خوف بقية الأمراء: «ولم يتجاسر أحد بعدهما من الأمراء أن يفتح شونته إلا بأمر المحتسب».

وأمر أيضاً الناصر محمد ولاته على الأقاليم بأن: «يركبوا بأنفسهم إلى جميع النواحي ويحاربوا ما بها من الغلال بحيث لا يدعون غلة مطمورة ولا مخزن ولا أحد عنده غلة حتى يحمل ذلك كله إلى مصر، بثلاثين درهماً للأردب، كما نودى في القاهرة ومصر: «من كان عنده غلة ولا يبيعها نهبت»، وقام الوالى بنفسه بأخذ الغلال من بعض قواد الجيش الذين كانوا يخزنونها وفرقها على الطحانين. كما أقيم على كل فرن شاد لحصر ما يحمل إليه من الدقيق المرتب له، وفرق القمح فيهم على قدر كفايتهم، وضرب عدداً من الطحانين والخبازين الذين خالفوا أوامر المحتسب والوالى، وأعقب ذلك قدوم القمح من الشام والصعيد والشرقية والغربية والبحيرة، فخاف أصحاب الغلال من تخزين غلاتهم فأخرجوها للبيع.

ثم انفرجت الأزمة بقرب الحصاد، وزيادة ماء النيل، حتى أن الناس كانوا يزفون مراكب الغلال بالأغانى، وبيع الخبز كل ثمانية أرطال بدرهم^(٨٢).

مما سبق نستطيع القول بأن سلطة الدولة وهبتها تقاس بمدى هيمنتها على تلك الصناعة التي تعتبر من السلع

الاستراتيجية بمفهومنا الحديث. لما لها من أهمية حيوية تقيم الحياة.

الخبز في المواسم والأعياد

التفت للمقريزي في تأريخه لمظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع المصري إلى المواسم الدينية والأعياد، وكيف كان الناس يعطون هذه المناسبات كل الاهتمام: (مثل يوم عاشوراء، والأشهر الحرم، وعيد الفطر، وعيد الأضحى، ويوم وفاة النيل، وعيد النوروز).

وانتشر في هذه الأعياد توزيع أنواع متميزة من الخبز والحلوى، وهذا الالتفات لتجويد نوعية الخبز يعكس النظرة التي لا تخلو من حس ديني حضاري، حيث كان الإنسان المسلم يشعر أنه يثقانه وتجويد للخبز - عماد الحياة - إنما يتقرب إلى خالقه، فضلاً عن أن الشغف في ابتكار ألوان جديدة من العجائن التي نواتها الغلة أو الشعير، وفي مناخ يستغل بطابع حضارة المجتمعات الزراعية بكل ما فيها من توكل صادق - ولا نقول تواكل - يأتي الخبز في الأعياد تعبيراً عن شكر الإنسان لخالقه لما أنعم عليه من رزق، فهو يتقرب إلى بارئه، وإلى ذويه، من خلال الخبز الذي يخلق أصرة من التراحم والسوة بين الناس. كل ذلك يجعلنا نشعر أن المجتمع جسد واحد متناسق، أو هكذا يبدو في الأعياد.

وعلى نحو ما يؤكد المقريزي في كتاباته حرص خلفاء الدولة الفاطمية على مراعاة التقاليد المرتبطة بالأشهر الحرم، بحيث إن الخبز كان قد أصبح عنصراً من عناصر الاحتفال بتلك المناسبة. ففي الاحتفال بليلة أول المحرم يقول: «لأنها أول ليالي السنة، وابتداء أوقاتها، وكان من رسومهم في ليلة رأس السنة أن يعمل بمطابخ القصر عدة كثيرة من الخراف... وتفرق على جميع أرباب الرتب»^(٨٣) وأصحاب الدواوين من التوالى الأدوان أرباب السيوف والأقلام مع جفان اللين والخبز وأنواع اللحواء، فيعم ذلك سائر الناس ووجعائه والأستاذين المحنكين إلى أرباب الضوء وهم المشاعلية وينتقل ذلك في أيدي أهل القاهرة ومصر،^(٨٤).

ومن الطريف أن الفاطميين كانوا يشكلون الخبز في مناسباتهم حسب نوع الاحتفال فعلى سبيل المثال كان الفاطميون - كبقية الشيعة - يجعلون من العاشر من المحرم يوم حزن وبكاء وعويل، إذ إنه يوافق اليوم الذي استشهد فيه الحسين

بن علي، وفي هذه الذكرى يحتجب الخليفة الفاطمي عن الناس، ويلبس الدعاة والقضاة ورجال الدولة ملابس الحزن، ويحضرون المأتم الذي كان يعمل أولاً بالجامع الأزهر، ثم صار يقام بالمشهد الحسيني وينتقل الوزير والمحفلون إلى القصر فيجدون الدهاليز قد فرشت بالحصر بذل البسط، ويفرش وسط قاعة الذهب بالحصر المقلوبة. وتقدم أطعمة الحزن ومنها: العدس والملوحات والمخللات والأجبان والألبان الساذجة والأعسال النحل والفطير والخبز المغير لونه بالقصد. ويظل النوح قائماً في جميع شوارع القاهرة وحاراتها وأزقتها،^(٨٥).

واللافت للنظر قوة الملاحظة التي تميز بها المقريزي ويمكن لنا أن نتصور شكل الخبز الذي صورته المقريزي بدقة في قوله: «الخبز المغير لونه بالقصد». وسياق النص Context ينبئ بما أشرنا من ارتقاء الحضارة الإسلامية والوعي بقيمة الخبز - عماد الحياة - وتغيير اللون هنا في هذا السياق ينبغى أن ينصرف إلى التحسين، وهذا التحسين في الشكل آية من آيات الارتقاء في مدارج الحضارة التي حرص المجتمع الإسلامي مثلاً في السلطة الحاكمة بالاهتمام بالخبز من بين ما يهتم به أمر الإنسان المسلم في مظاهر حياته.

ويرصد المقريزي بعين المؤرخ القوى الملاحظة ما حدث سنة خمس عشرة وخمسائة: «حيث إن السماط المختص بعاشوراء وجميع الخبز من شعير»^(٨٦).

ويتابع المقريزي احتفالات شهر المحرم ففي: «الثاني عشر من المحرم.... وكان قد تقرر أن يعمل أربعون صينية خشكناج وحلوى وكعك وأطلق برسم المشاهد المحتوية على الضرائح الشريفة لكل شهر سكر وعسل ولوز ودقيق وشيرج وتقدم بأن يعمل خمسمائة صحن للفقراء على أرغفة السميد»^(٨٧).

أما في عيد الفطر: «فيرص الخبز على حافتيه - (السماط) - سواميد كل واحد ثلاثة أربال من نقى الدقيق ويدهن وجهها عند خبزها بالماء فيحصل لها بريق ويحسن منظره»^(٨٨).

تلك كانت الصورة التي رسمها المقريزي للاحتفالات الدينية الخاصة بالدين الإسلامي. على أنه لم يغفل أن يرصد مظاهر الاحتفالات بعيد النوروز القبطي، ويعيد وفاة النيل. ويلاحظ أن هذين الاحتفالين كان المصريون يقيمونها قبل دخول الإسلام مصر، وأبقى الحكام المسلمون على هذه الاحتفالات.

وبالنسبة لعيد النوروز يقول المقرئى: «كان النوروز القبطى فى أيامهم من جملة المواسم، فتتعطل فيه الأسواق ويقل فيه سعى الناس فى الطرقات وتفرق فيه الكسوة لرجال الدولة وأولادهم ونسائهم والرسوم من المال وحوائج النوروز... وحل موسم النوروز فى التاسع من رجب سنة سبع عشرة وخمسمائة ووصلت الكسوة المختصة من الطراز وتغر الإسكندرية... وجميع الأصناف المختصة بالموسم على اختلافها بتفصيلها وأسماء أربابها وأصناف النوروز والبطيخ والرمال وعراجين الموز... ولحم الضأن ولحم البقر من كل لون بأكمله مع خبز بر مرق»^(٨٩)، ويبدو أن هذا النوع من الخبز كان يعمل لهذه المناسبة خاصة.

ونتعرف على تصوير المقرئى للطقوس التى كانت تقام احتفالاً بوفاء النيل فذكر أن الخليفة المستنصر: «أمر أن يحمل إلى المقياس فى تلك الليلة من المطابخ عشرة قنطير من الخبز السميذ وعشرة من الخراف المشوية وعشرة من الجامات الحلواء، وعشر شمعات، ويؤمر بالمبيت فى تلك الليلة بالمقياس فيحضر إليه قراء الحضرة، والمتصدرون بالجوامع بالفامرة ومصر ومن يجرى مجراهم... ولوفاء النيل عندهم قدر عظيم ويبتهجون ابتهاجاً زائداً»^(٩٠).

وفى أيام الأمر بأحكام الله: «... أمر متولى الباب أن يندب فى كل يوم خروف شواء وقنطار خبز وكذلك جميع الدروب ويطلق لهم برسم الغداء مثل ذلك»^(٩١).

وينقل عن القاضى الفاضل فى أحداث سنة ٥٨٧هـ، حيث ارتفع منسوب النيل: «فقطع النيل الجسور، واقتلع الشجر، وغرق النواحي وهدم المساكن... وكثر الرخاء بمصر، فالقمح كل مائة أردب بثلاثين دينار، والخبز البابت ستة أروطال بربع درهم... ودخلت البلد فرأيت فى السوق من الأخباز واللحوم والألبان والفواكه ما قد ملأها»^(٩٢).

واللافت للنظر أن المقرئى يؤكد على اهتمام الحكام بأن يحتل الخبز مكانه فى الاحتفالات، سواء أكانت احتفالات دينية مرتبطة بالدين الإسلامى أم الاحتفالات التى كانت سائدة قبل الفتح العربى الإسلامى لمصر، وتدل النصوص التاريخية السابقة على مدى وعى الحكام الفاطميين بحديث إن اهتمامهم يمكن أن يفسر بأنه نوع من التقرب إلى العامة فى مصر؛ واحترام شعائرهم من جانب، كما أنه من جانب آخر يكشف عن

سماحة الإسلام فى تعامله مع أهل الذمة. وينهض دليلاً على قوة العلاقات الاجتماعية بين طوائف المصريين من مسلمين ومسيحيين ويهود أن الجميع كانوا يشاركون فى الاحتفال بالأعياد ذات الطابع القومى على حد تعبيرنا المعاصر بغض النظر عن دياناتهم مثل عيد وفاء النيل وعيد النوروز^(٩٣).

كما حرص الحكام على توافر الخبز فى الأسواق فى أيام المواسم والأعياد، ومن الأمثلة على ذلك ما يرويه المقرئى من أن الحاكم بأمر الله قد أمر فى يوم عاشوراء سنة أربع وأربعمائة بغلق جميع الدواوين، والأماكن التى تباع فيها الغلال والفواكه وغيرها ثلاثة أيام إلا حوانيت الخبازين^(٩٤).

الخاتمة

ومن متابعتنا لرحلة البحث نحو لقمة الخبز؛ أمكن لنا أن نتعرف من خلال منهج المقرئى فى معالجته لهذه السلعة الاستراتيجية لمادته وقوة ملاحظته وهو يصور المراحل التى تمر بها صناعة الخبز بدءاً من الشهور التى يزرع فيها القمح والشعير إلى وقت الحصاد، ثم شكل الطواحين التى كان يعد فيها القمح ليخرج دقيقاً، ودور المحتسب من خلال إشرافه على هذه السلعة بداية من رقابته على الطواحين والطحانين ثم العجائين والخبازين، حتى اهتمامه برصد عدد الأروقة التى كان ينتجها أحد المخبز يومياً كذا إشرافه على باعة الخبز، والاهتمام الشديد - فوق هذا وذاك - بالجوانب الصحية للعاملين فى هذه المهنة.

كما اهتم المقرئى برصد أنواع الخبز المتعددة مما يؤكد على ارتفاع المجتمع المصرى، ويعكس كذلك تجاوز المجتمع مرحلة الضرورة القائمة على الإشباع إلى تجسيد حياة الرفاهية، وأكد أيضاً أن الخبز أصبح يمثل لدى فئات من المجتمع وضعاً اجتماعياً يؤكد مكانتهم الاجتماعية فهناك خبز من الدقيق الأبيض الخالص يفى بحاجات قمة المجتمع الحكام والولاة والقضاة، وهناك الدقيق الأسمر الذى يفى بحاجات القاعدة العريضة وهم سواد الناس من الرعية.

واهتم المقرئى أيضاً بإبراز دور الدولة - من خلال المحتسب - فى توفير هذه السلعة الضرورية للناس وقت حدوث المجاعات سواء عن طريق بسط نفوذها على القائمين على هذه الصناعة، أو فى كبح جماح الأمراء الذين كانوا يتنمرن للسلطة، ويغتزمون الفرصة لابتزاز الرعية، بحيث يتحالفون مع

أزمات الطبيعية على الشعب المغلوب على أمره، فكان كلما في مسوب النيل، زاد جشع الأمراء والتجار، ولا يحد من هذا الجمع أو يرفع الظلم عن الرعية إلا موقف الدولة وسلطانها.

كما التفت المقرئ في تأريخه لمظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع المصري إلى المواسم الدينية والأعياد حيث ارتبطت في هذه الأعياد بتوزيع أنواع متميزة من الخبز، وهذا الالتفات لتجويد نوعية الخبز يعكس النظرة التي لا تخلو من حس ديني حضاري، حيث كان الإنسان المسلم يشعر أنه بإفائه وتجويده للخبز - عماد الحياة - إنما يتقرب إلى خالقه. كما يؤكد المقرئ على اهتمام الحكام لأن يحتل الخبز مكانه في الاحتفالات، سواء أكانت احتفالات دينية مرتبطة بالدين

الإسلامي، أم الاحتفالات التي كانت سائدة قبل الفتح العربي الإسلامي لمصر.

وكشف عن مدى تأثير الحضارة الفارسية على نحو ما بدت في أسماء أنواع الخبز، وذلك يشير إلى قدرة الحضارة الإسلامية على استيعاب وتمثل (Assimilation) الحضارات السابقة على الإسلام.

ومن جانب آخر، لعل هذا البحث نموذج دال على ما تؤمن به الباحثة من ضرورة أن يكون الدارس على وعى بأن التاريخ الاجتماعي حين يعالج مشكلات الماضي تكون عينة على الحاضر.

الهوامش

- (١) العيني: بدر الدين أبو محمد محمود بن أحمد (ت ٨٨٥هـ / ١٤٥١م).
- (٢) أبو المحاسن بن تغري بردي: جمال الدين بن يوسف الأتابكي (ت ٨٤٠هـ / ١٤٦٩م).
- (٣) السخاوي: الحافظ شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٩٠٢هـ / ١٤٩٦م).
- (٤) ابن إياس: أبو البركات محمد بن أحمد (ت ٩٣٠هـ / ١٥٢٣م).
- (٥) محمد عبدالله عنان: مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية (ط٢ مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦٩) ص ٤٩.
- (٦) السخاوي: التبر المسبوك (نشر مكتبة الكليات الأزهرية د.ت)، ص ٢١.
- (٧) السخاوي: الضوء اللامع (نشر مكتبة القدسي - القاهرة ١٣٥٣م) ج ٢، ص ٢١ - التبر المسبوك، ص ٢٢.
- (٨) السخاوي: التبر المسبوك ص ٢٢، د. محمد مصطفى زيادة وآخرون: دراسات عن المقرئ (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ص ١٤-١٥ - د. سعيد عبدالفتاح عاشور: أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن علي المقرئ وكتابات (عالم الفكر - المجلد ١٤ - العدد الثاني يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٤٥٥-٤٥٧.
- (٩) ويرى الأستاذ محمد عبدالله عنان أن براعة المقرئ كمؤرخ تبدو بنوع خاص فيما كتبه عن مصر الإسلامية ودولها ونظمها ومجتمعاتها وشعبها وله في ذلك طائفة من أنفس الآثار. نذكر منها: (المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار) - (والمسلوك في دول الملوك) وهو تاريخ دول المماليك في مصر حتى قبيل وفاته - (والمقفى أو التاريخ الكبير) - وهو تاريخ الأمراء والكبراء الذين حكموا مصر وعاشوا فيها وهو مرتب على حروف المعجم - (و دور العقود المعقدة في تراجم الأعيان المعقدة) - (واعتاظ الخلفاء بأخبار الأنمة الفاطميين الخلفاء) - وهو تاريخ الدولة الفاطمية منذ نشأتها في المغرب - (والبیان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب) - (و عقد جواهر الإسقاط في ملوك مصر والنقسطاظ) هذا أهم ما كتبه المقرئ في تاريخ مصر، ص ٢٢-٢٣.
- انظر: محمد عبدالله عنان: مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية (مؤرخو مصر الإسلامية ومصادر التاريخ الإسلامية - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٩)، ص ٨٦-٨٧.
- انظر أيضاً: السخاوي: التبر المسبوك، ص ٢٢-٢٣.
- (١٠) د. محمد مصطفى زيادة وآخرون: دراسات عن المقرئ ص ١٤ - د. سعيد عبدالفتاح عاشور: أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن علي المقرئ وكتابات، ص ٤٥٥-٤٥٧.
- (١١) د. محمد محمود الصياد: أحوال مصر الاجتماعية والاقتصادية كما صورها المقرئ، ص ١٠٩ - د. محمد مصطفى زيادة وآخرون، المرجع السابق.
- (١٢) انظر: د. قاسم عبيد قاسم: أسواق مصر في عصر سلاطين المماليك (مطبعة سعيد رأفت، القاهرة ١٩٧٨)، ص ٥٠-٥١.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٦٥.

(١٤) المقرئى: السلوك (نشر محمد مصطفى زيادة، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٨) ج ٢ قسم ٣ ص ٨٢٨- د. قاسم عبده قاسم: المرجع السابق ص ٦٧.

(١٥) المقرئى: إغاثة الأمة (نشر د. محمد مصطفى زيادة، د. جمال الدين محمد الشيال، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٠) ص ٤٧ وما بعدها. المقرئى: السلوك ج ٢ ص ١٧- د. سعيد عبدالفتاح عاشور: المجتمع المصرى (دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٨٧) ص ٨٨- د. سعيد عبدالفتاح عاشور: أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن على المقرئى وكتايباته ص ٤٨١-٤٨٧.

(١٦) انظر: الخطط، ج ١، ص ٣٤٦-٣٤٧.

(١٧) يحدد المقرئى خط المناخ فيقول: «هذا الخط فيما بين البرقية والعمودية كان مواضع طواحين القصور، انظر: الخطط ج ٢ ص ٣٥.

(١٨) د. حسن عبدالوهاب: العمارة والصناعة فى خطط المقرئى من كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار دراسات عن المقرئى ص ٦٨.

(١٩) الخطط ج ١ ص ٤٤٤.

(٢٠) الخطط ج ٢ ص ١٦٨.

(٢١) الخطط ج ١ ص ٤٣٧.

(٢٢) انظر معالم القرية فى أحكام الحسبة (تحقيق د. محمد محمود شبان، صديق أحمد عيسى المطيعى، الهيئة المصرية العامة لكتاب ١٩٧٦) ص ١٥٢.

(٢٣) الخطط، ج ١، ص ٤٤٤.

(٢٤) الخطط، ج ٢، ص ٣٤١.

(٢٥) سويقة العرب كانت خارج القاهرة من جهة باب النصر.

(٢٦) الخطط ج ٢ ص ١٣٩.

(٢٧) المقرئى: السلوك، ج ٢ قسم ٢ ص ١٩٦.

(٢٨) ويقول ابن البيطار عنه: «خبز رومى هو الكعك المسمى بقسماطاً وتسميه عامة المغرب البسماط، انظر: الجامع لمفردات الأدوية والأغذية (مطبعة بالأوقفت. مكتبة المثلث بغداد) مجلد ٢، ص ٥١. ويذكره المقرئى أحياناً «البسماط، انظر السلوك ج ٢ قسم ٢ ص ٥٢٢. وأحياناً أخرى «البسماط، انظر: السلوك، ج ٢ قسم ٢ ص ٥٢٢. ويذكر المقدسى فى حديثه عن المشتول أنها: «كثيرة الطواحين ومنها يحمل ميرة الحجاز من الدقيق والكعك، انظر: أحسن التقاسيم (وضع مقدمته وهوامشه وفهارسه د. محمد مخزوم، دار احياء التراث العربى - بيروت ١٩٨٧) ص ١٦٦.

(٢٩) انظر: الخطط، ج ١ ص ٤٥. السلوك ج ٢ قسم ٢ ص ٥٢٢- إغاثة الأمة ص ٣٥- د. السيد طه السيد أبو سدبره: الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١)، ص ٣٢٢-٣٢٣.

(٣٠) يفتح الميم واللام هو خبز أهل البلادى على الحصيات الصغيرة والدار فى حفرة بالأرض. انظر: الرازى: منافع الأغذية (ط ١، المطبعة الخيرية. مصر ١٣٠٥ هـ) ص ٦٠٤.

ويقول عنه ابن البيطار: «وأما خبز الملة فأغلظ وأشد قوة من خبز الفرن وأعسر خروجاً وأكثر غذاء إذا انهمتم وليس يخفى مضاره». انظر: الجامع لمفردات الأدوية والأغذية مجلد ٢ ص ٥٠.

(٣١) المقرئى: السلوك ج ٢ قسم ٢ ص ٣٧٤.

(٣٢) المقرئى: اتعاظ الحنفا (تحقيق د. محمد حلمى محمد أحمد، المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية - لجنة التراث الإسلامى القاهرة ١٩٧١) ج ٢ ص ١٥١.

(٣٣) الرازى: منافع الأغذية ج ٢ ص ٤٠، ابن البيطار: الجامع لمفردات الأدوية والأغذية مجلد ٢ ص ٤٩-٦١.

(٣٤) المقرئى: اتعاظ الحنفا ج ٢ ص ١٥١.

(٣٥) الرازى: المصدر السابق ص ٤٠٣، ابن البيطار: المصدر السابق ص ٤٩.

(٣٦) المقرئى: الخطط، ج ١ ص ٤٧٦ و ج ٢ ص ٣٩٩، المقرئى: اتعاظ الحنفا، ج ٢، ص ١٥١.

(٣٧) الرازى: المصدر السابق ص ٤٠.

(٣٨) المقرئى: الخطط ج ١ ص ٤٩٣.

(٣٩) المصدر نفسه ص ٤٠٠.

(٤٠) المقرئى: الخطط ج ١ ص ٤٩٣.

(٤١) المصدر نفسه ص ٤٣١ إغاثة الأمة ص ٣٣.

ومما هو جدير بالذكر أن المقرئ قد اهتم بالحديث عن كيفية زراعة القمح والشعير باعتبارهما مصدرين لإنتاج الخبز، فيذكر أن هناك نوعين من الزراعات: للزراعات الشتوية: وهي أهم النوعين، والزراعات الصيفية. وكانت الحبوب الغذائية تشمل القمح والشعير. والقمح أهم غلات مصر، وكان يزرع في كل جهاتها، إلا أن صلاحية الأقاليم لزراعته كانت متفاوتة، ويغفهم من كلام المقرئ أن الصعيد كان أكثر صلاحية لزراعته من الدلتا، فيذكر في كتابه السلوك: «اتضع سعر الغلال حتى أبيع الأردب القمح الصعيدي بعشرة دراهم والبهري بثمانية دراهم.. وسعى النشو بالضياء المحتسب أن الدقيق والخبز سعرهما بالنسبة إلى القمح غال، فرسم لوالى القاهرة أن يطلب المحتسب والطحانين ويعمل معدل القمح عنده فلم يجد في الأسعار تفاوتاً بين القمح والخبز.. انظر السلوك، ج ٢ قسم ٢ ص ٤٣٧.

ويتابع المقرئ تصويره لأعمال الزراعات المرتبطة بالقمح والشعير في ضوء أيام الشهور القبطية: «ففى شهر بابه... فى ثانى عشرة يكون ابتداء شق الأرض بصعيد لبشر القمح والشعير، وفى شهر كيهك: ... يتكامل بذر القمح والشعير، وفى شهر برمودة: ... حصاد القمح وهو ختام الزرع». انظر: الخطط، ج ١ ص ٢٧٠-٢٧٢.

ويشير المقرئ إلى: «الغلات سريعة التغير التى تفسد فى الزمان اليسير كالحنطة والشعير والعدس.... فإنها هذه تسوس فى المدة القليلة لبس* نشىء من الأغذية التى تعمل فيها لذادة ما لتطيره فى البلدان الأخرى وذلك أن الخبز المعمول من الحنطة.. بمصر متى لبث يوماً واحداً بلبلة لا يؤكل وإن أكل لم يوجد له لذادة.. ولا تماسك لبعض ببعض ولا يوجد فيه علوكة ولكنه ينكرج فى الزمان اليسير وكذلك الدقيق». انظر: الخطط، ج ١ ص ٤٤.

(٤٢) المقرئ: السلوك، ج ٢ قسم ٢ ص ٥٢٢.

(٤٣) المقرئ: الخطط، ج ١ ص ٣٩٩.

(٤٤) المقرئ: اتعاظ الحنفا ج ٢ ص ١١٥.

(٤٥) المقرئ: إغاثة الأمة ص ٣٤- د. السيد طه أبو سديرة: الحرف والصناعات ص ٣٢٢ ويسميه ابن الأخوة «البيلونى» ويقول: «لفظ معروف فى مصر وهو الخبز الذى يكون عجينة مقدما من أصحابه وليس على القرآن إلا تقليعه أرغفة وخبزه فى القرن». انظر: معالم القرية فى أحكام الحسبة (تحقيق د. محمد محمود شعبان، صديق أحمد عيسى المطيعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦) ص ١٥٥.

(٤٦) ذكر ابن خلدون أن الحسبة هى: «وظيفة دينية من باب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، الذى هو فرض على القائم بأمر المسلمين يعين لذلك من يراه أهلاً له، فيتعين فرضه عليه، ويتخذ الأعران على ذلك ويبحث عن المنكرات ويعزز ويؤدب على قدرها، ويحمل الناس على المصالح العامة فى المدينة، مثل المنع من المضايقة فى الطرقات، ومنع الحمالين وأهل السفن من الإكثار فى الحمل، والحكم على أهل المباني المتداعية للسقوط بهدمها وإزالة ما يتوقع من ضررها على السابلة، والمنسوب على أيدي المعلمين فى المكاتب وغيرها فى الإبلاغ عن ضررهم للصبيان المتعلمين، ولا يتوقف حكمه على تنازع أو استعلاء، بل له التلنظر والحكم فيما يصل إلى علمه من ذلك، ويرفع إليه، وليس له إمعناء الحكم فى الدعاوى مطلقاً، بل فيما يتعلق بالفش والتدنيس فى المعاش وغيرها وفى المكابيل والموازين، وله أيضاً حمل المعاملين على الإنصاف، وأمثال ذلك مما ليس فيه سماع بينة ولا إنفاذ حكم، وكأنها أحكام ينزه القاضى عنها لعمومها وسهولة أغراضها فتدفع إلى صاحب هذه الوظيفة ليقوم بها، فوضعها على ذلك أن تكون خادمة لمنصب القضاء....»

انظر: المقدمة (مطبعة مصطفى محمد، المكتبة التجارية، مصر د. ت) ص ١٥-١٦- ابن الأخوة: معالم القرية ص ٢٥-٢٧- الشيزى: نهاية الرتبة فى طلب الحسبة (نشر الباز العرينى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٦) - ابن تيمية: الحسبة فى الإسلام (مطبعة الميزان، ١٣١٨ هـ) ص ٧-٢٥.

(٤٧) المقرئ: الخطط، ج ١ ص ٤٤٤.

(٤٨) المصدر السابق ج ٢ ص ٩٤-٩٥.

(٤٩) انظر: نهاية الرتبة ص ٢٢-٢٤.

(٥٠) ابن الأخوة: معالم القرية ص ١٥٤-١٥٥.

(٥١) انظر: المقرئ: اتعاظ الحنفا ج ٢ ص ٥٣.

(٥٢) السليبة: ثوب من غير كم. (لسان العرب).

- (٥٣) التبت: رداء من الصوف بلونه الطبيعي يلبسه الفلاحون والنساء والعجائون. الشيزرى: نهاية الرتبة ص ٢٢.
- (٥٤) المفيقة أو الصفيقة: الكثيفة. المصدر نفسه والصفحة.
- (٥٥) الإجابة: في اللغة الإناء الذي تغسل فيه الثياب. (لسان العرب).
- (٥٦) الدف: اللوح من الخشب يستعمله الخباز لرص العجين. الشيزرى: نهاية الرتبة ص ٢٤.
- (٥٧) الشيزرى: نهاية الرتبة ص ٢٢-٢٤ - ابن الأخوة: معالم القرية ص ١٥٤-١٥٥.
- (٥٨) الشيزرى: نهاية الرتبة ص ٢٤ - انظر: ص ١٤ هامش ٤٠.
- (٥٩) الجبلان: نوع من البقول يلبس نباته على الأرض، وتورده أحمر، وحجوبه مدورة، وهذه تؤكل إما نيئة أو مطبوخة، وهو من غذاء الفلاحين في زمن المؤلف فيما يبدو.
- انظر: الشيزرى: نهاية الرتبة حاشية (١) ص ٢٣.
- (٦٠) البيسار: قول مطبوخ بالسمن واللبن. انظر: المصدر نفسه والصفحة حاشية (٢).
- (٦١) المزون: الدقيق الذي به أوان. المصدر نفسه والصفحة حاشية (٤).
- (٦٢) البورق: ملح كان يستخرج من بحيرة وأن شمال إيران، ويصدر للخبازين ويستعمل في تلميع الخبز، ابن البيطار مجلد ١ ص ٢٥.
- (٦٣) الططير: الخبز الذي لم يختم تماماً. الشيزرى: نهاية الرتبة ص ٢٣ حاشية (٦).
- (٦٤) الأبايزير: جمع الجمع ليزر وأبزر وهي التوابل. المصدر نفسه والصفحة حاشية (٧).
- (٦٥) الشونيز: نبات صغير الرائحة نحو شبرين. وحجوبه هي المعروفة بالحبة السوداء وحبة البركة. المصدر نفسه والصفحة حاشية (٨).
- (٦٦) المصطلى: شجرة تنبت في جزيرة خيوش في بحر الأرخبيل اليوناني، وتصدر ثمرتها إلى الشرق والغرب، لاستخدامها في علاج بعض الأمراض وتركيب بعض المعاجين، وهي كالتيان إذا مضغت. الشيزرى ص ٢٣ حاشية (٩).
- (٦٧) انظر: المقرئى: اتعاظ الحنفا ج ٢ ص ١٦٦-الشيزرى: نهاية الرتبة ص ٢٣-ابن الأخوة: معالم القرية، ص ١٥٤-١٥٥.
- (٦٨) المقاعد: التي يباع فيها الخبز في الشوارع وفي كل مكان.
- انظر: الأسدي: التسيير والاعتبار (تحقيق د. عبدالقادر أحمد مطلمات، دار الفكر العربي ١٩٦٧) ص ١٤٢.
- (٦٩) الخطط، ج ٢ ص ٩٤-٩٥.
- (٧٠) د. قاسم عبده قاسم: أسواق مصر ص ٥٩-٩١.
- (٧١) المقرئى: السلوك، ج ٢ قسم ٣ ص ٧٧٠، ٧٧٧، ٧٧٩، ٧٨٦-ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة ج ١٠ ص ٢٠٤-السيوطى: حسن المحاضرة ص ٢٩٦-٢٩٩-العيني: عقد الجمان، ج ٤ ص ١١٨.
- (٧٢) المقرئى: إغاثة الأمة ص ١١.
- (٧٣) يذكر المقرئى أن سعر القمح في مصر في عهد أحمد بن طولون: «كان راخ حتى بيعت عشرة أراذب قمح بدينار».
- انظر: السلوك ج ١ ص ٣٣٧.
- (٧٤) الروبة مكيال للحبوب. سبعة مئة عشر قدحا-انظر: الفلشندي: صبح الأعشى ج ٣ ص ٤٤٥.
- (٧٥) انظر: إغاثة الأمة ص ١٢.
- (٧٦) المصدر نفسه ص ١٣-١٤ اتعاظ الحنفا (تحقيق د. جمال الدين الشيال) ص ١٦٩، ١٧٢.
- (٧٧) اتعاظ الحنفا، ج ٢ (تحقيق د. محمد حلمي) ص ٧١.
- (٧٨) انظر: إغاثة الأمة ص ٢٢-٢٩، الخطط ج ١ ص ٤٤، ٣٣٧، اتعاظ الحنفا ج ٢، (تحقيق د. محمد حلمي) ص ٢٩٧-٢٩٩.
- التليس: كيس من الصوف أو الخوص يزن مائة وخمسين رطلا. انظر: السبيحي: أخبار مصر ج ٤٠ ص ١٣.
- (٧٩) اتعاظ الحنفا، ج ٢ (تحقيق د. محمد حلمي) ص ٢٥.
- (٨٠) انظر: إغاثة الأمة ص ٣١.
- (٨١) المصدر نفسه ص ٣٥.
- (٨٢) إغاثة الأمة ص ٣٩-٤٠-السلوك ج ٢ قسم ١ ص ٣٩٥-٣٩٦.
- (٨٣) وضع المقرئى تقسيماً للمجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، فقسم أهل مصر-في الجملة-إلى سبعة أقسام: أهل الدولة - ويعنى بهم المماليك.. وأهل البيسار من التجار وأولئى التمتع من ذوى الرفاهية، والباية ومتوسط

الحال من الشجار، ويلحق بهم أصحاب المعاش وهم السوق وأهل الفلح (وهم الزراعات والحرث وسكان القرى والريف)، والفقراء وهم جل الفقهاء وطلاب العلم والكثير من أجناد الحلقة، وأرباب الصنائع، والأجراء وأصحاب المهن، وأخيراً ذوى الحاجة والمسكنة وهم السؤل الذين يتكفون الناس ويعيشون منهم، انظر: إغاثة الأمة ص ٧٢-٧٣.

(٨٤) المقرئى: الخطط، ج ١ ص ٣٣١، ٤٩٠.

(٨٥) المصدر نفسه ص ٤٣١. اتعاط الحنفا ج ٣ (تحقيق د. محمد حلمي) ص ٩٧.

(٨٦) انظر: الخطط ج ١ ص ٤٣١.

(٨٧) المصدر نفسه ص ٤٣٢.

(٨٨) المصدر نفسه ص ٣٨٧.

(٨٩) انظر: الخطط ج ١ ص ١٨٧.

(٩٠) المصدر نفسه ص ٤٧٦.

(٩١) المصدر نفسه ص ٤٦٨.

(٩٢) الخطط ج ٢ ص ٢٤.

(٩٣) د. قاسم عبده قاسم: اليهود فى مصر من الفتح العربى حتى الغزو العثمانى (مطبعة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦) ص ٧٤.

(٩٤) انظر: اتعاط الحنفا (تحقيق د. محمد حلمي) ج ٢ ص ١٠٠.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١ - ابن الأخوة (محمد بن محمد بن أحمد القرشى، ت ٧٢٩هـ): معالم القرية فى أحكام الحسبة. تحقيق د. محمد محمود شعبان، صديق أحمد عيسى المطيعي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦.

٢ - الأسدى (محمد بن محمد بن خليل: من رجال ق ٩هـ): التيسير والاعتبار والتحرير والاختبار فيما يجب من حسن التدبير والتصرف والاختيار. تحقيق د. عبدالقادر أحمد طهيمات. دار الفكر العربى ١٩٦٧.

٣ - البلوى (أبو محمد عبدالله بن محمد، ت: بعد سنة ثلاثين وثلاثمائة هـ): سيرة أحمد ابن طولون. تحقيق محمد كرد على المكتبة العربية. دمشق ١٣٥٨ هـ/ ١٩٣٩ م.

٤ - ابن البيطار (مسيو الذى عبد الله بن أحمد الأندلسى الملقب، ت ٦٤٦هـ): الجامع لمفردات الأدوية والأغذية. مجلد ٢ طبعة بالأوفست مكتبة المفتى ببغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب د. ت.

٥ - ابن تيمية (أحمد بن تيمية الحبلى، ت ٧٢٨هـ): الحسبة فى الإسلام أو وظيفة الحكومة الإسلامية. مطبعة المؤيد ١٣١٨هـ.

٦ - ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨هـ): المقدمة مطبعة مصطفى محمد. المكتبة التجارية. مصر د. ت.

٧ - الرازى (أبو زكريا محمد بن زكريا، ت ٣٢٠هـ تقريباً): منافع الأغذية ودفع مضارها ومعه (شرح ما ورد من الأسماء الغربية فى كتاب منافع الأغذية لجامعه الفقير على خيرى بن عمر الخريزى) الطبعة الأولى، المطبعة الخيرية. مصر ١٣٠٥هـ.

٨ - السخاوى (محمد بن عبد الرحمن بن محمد، ت ٩٠٢هـ): التبر المسبوك فى ذيل السلوك. مكتبة الكليات الأزهرية. القاهرة د. ت.

٩ - السخاوى (محمد بن عبد الرحمن بن محمد، ت ٩٠٢هـ): الضوء اللامع لأهل القرن التاسع. نشر مكتبة القدس. القاهرة ١٣٥٣هـ.

١٠ - الشيزرى (عبد الرحمن بن نصر بن عبدالله، ت ٥٨٩هـ): نهاية الرتبة فى طلب الحسبة: نشر الباز العربى بإشراف د. محمد مصطفى زيادة. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٦هـ.

١١ - القلقشندى (أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٢١هـ): صبح الأعشى فى صناعة الإنشا. ج ٤ نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية ووزارة الثقافة والإرشاد القومى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

١٢ - المسبوحى (الأمير المختار عز الملك محمد بن عبيد الله بن أحمد، ت ٤٢٠هـ): أخبار مصر. الجزء الأربعون. حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهرسه أيمن فؤاد سيد ونيارى بيانكى. ١٠ القسم التاريخ، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٧٨ م.

١٣ - المقدسى (أبو عبدالله بن محمد أحمد بن البناء، ت ٣٨٠هـ) أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم. وضع مقدمته وهوامشه وفهارسه د. محمد مخزوم. دار إحياء التراث العربى. بيروت. لبنان ١٩٨٧.

- ١٤ - المقرئى (نقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): اعطاء الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء ج ٢. تحقيق د. محمد حلمى محمد أحمد المجلس الأعلى للثئون الإسلامية لجنة التراث الإسلامى. القاهرة ١٩٧١.
- ١٥ - المقرئى (نقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): اعطاء الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء ج ٢. تحقيق د. جمال الدين الشبال، دار الفكر العربى ١٩٤٨.
- ١٦ - المقرئى (نقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): إغاثة الأمة بكشف النعمة. نشر. د. محمد مصطفى زيادة، د. جمال الدين محمد الشبال. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٠.
- ١٧ - المقرئى (نقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): السلوك لمعرفة دول الملوك. نشر. د. محمد مصطفى زيادة الجزء الثانى: القسم الأول. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٧١، القسم الثانى ١٩٧٢. القسم الثالث، الطبعة الأولى ١٩٥٨.
- ١٨ - المقرئى (نقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقرئية ٢ جزء. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة د. ت.
- ١٩ - ابن ميسر (محمد بن على بن يوسف بن جب، ت ٦٧٧هـ): أخبار مصر ج ٢، تحقيق هنرى ماسيه. المعهد العلمى الفرنسى، القاهرة.
- ٢٠ - النويرى (شهاب الدين بن أحمد عبدالوهاب، ت ٧٣٢هـ): نهاية الأرب فى فنون الأدب. الجزء السادس الطبعة الأولى. مطبعة دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٢٦ م.

ثانياً: المراجع:

- ٢١ - جرجى زيدان: تاريخ الثعثن الإسلامى ج ١، راجعها وعلق عليها د. حسين مؤنس. مؤسسة دار الهلال ١٩٦٨.
- ٢٢ - د. راشد البراوى: خاتمة مصر الاقتصادية فى عهد الفاطميين. الطبعة الأولى. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٤٨.
- ٢٣ - د. سعيد عبدالفتاح عاشور: أضواء جديدة على المؤرخ أحمد بن على المقرئى وكتابهاته عالم الفكر، المجلد ١٤، العدد الثانى يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣.
- ٢٤ - د. سعيد عبدالفتاح عاشور: المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، دار النهضة العربى، القاهرة ١٩٨٧.
- ٢٥ - د. سهام مصطفى أبو زيد: الحسبة فى مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية العصر المملوكى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- ٢٦ - د. السيد ملة السيد أبو سديرة: الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى ٢٠-٥٦٧هـ / ٦٤١-١١٧١ م. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١.
- ٢٧ - د. عبدالستعم سلطان: المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى دراسة تاريخية وثائقية، دار المعارف ١٩٨٥.
- ٢٨ - د. قاسم عبده قاسم: أسواق مصر فى عصر سلاطين المماليك. مطبعة سعيد رأفت. القاهرة ١٩٧٨.
- ٢٩ - د. قاسم عبده قاسم: اليهود فى مصر من الفتح العربى حتى الغزو العثمانى. الطبعة الأولى. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٨٧.
- ٣٠ - د. محمد محمود إدريس: تاريخ الحضارة الإسلامية، العصر الفاطمى. مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة ١٩٨٥.
- ٣١ - د. محمد مصطفى زيادة وآخرون: دراسات عن المقرئى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.
- ٣٢ - محمد عبدالله عنان: مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية. الطبعة الثانية. مكتبة الخانجى ١٩٦٩.
- ٣٣ - د. نبيل محمد عبدالعزى: المطبخ السلطانى زمن الأيوبيين والمماليك مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.

الأسطورة فى الأدب العربى أولاً: فى الأدب الجاهلى

د. لطفى حسين سليم

مقدمة:

أطلق كثير من الباحثين على الفترة السابقة على الإسلام بمئة وخمسين عاماً (العصر الجاهلى).

ومهما حاول الباحثون الإيفال فى زمن ما قبل العصر الجاهلى، والاعتماد على حقائق ملموسة بشأن هذه الفترة، ستعوزهم الأدلة والحجج.

والعرب - بائدة أو مستعربة - مروا بمراحل بدائية تغلبت الأسطورة فيها على عقائدهم، وحياتهم، وتفكيرهم. وانعكست هذه الأساطير فى تلك الشعائر أو الطقوس التى كانوا يمارسونها، والتى كشفت عنها آثارهم وما تركوه من معتقدات دينية توارثتها الأجيال المتعاقبة. كما كشف الأدب الجاهلى - شعراً ونثراً - عن بقايا هذه الأساطير وملاححها خلال تلك المراحل الزمنية التى مر بها الفكر العربى، والتى أشار المؤرخون إلى بعضها؛ إذ إنهم قسموا العرب إلى: قبائل العرب البائدة، وتضم قبائل عديدة مثل عاد وثمود وطسم وجديس وأميم وجهرم والعمالقة. والعرب العارية وكانوا يقيمون فى الجهات الجنوبية من الجزيرة العربية وتضم دولة سبأ وحمير ومعين، والمصادر العربية تنسب هذه الطبقة إلى قحطان، وأشهر ولده يعرب أو الناطقين بالعربية...^(١).

وارتبطت أساطير العرب القدماء - كثيرهم من الشعوب - بمراحل تطوّرهم الحضارى، وقد ربط الباحثون هذه المراحل الحضارية بحياتهم واتجاههم الدينى.

ففى المرحلة الأولى ارتبطت الأساطير بطقوس العبادة. وفى الثانية - وهى ما أطلق عليها المرحلة التعليلية - حاول الجاهليون فى أساطيرهم تفسير الظواهر

الفاصلة في الحياة من حولهم. وتنبي الأساطير الرمزية عن مرحلتهم الثالثة، وهي مرحلة أكثر تطوراً لفكرهم. وفي المرحلة الأخيرة - وهي التاريخية - ارتبطت الأساطير بحروب الجاهليين القبلية كحرب البسوس، وحرب داحس والغبراء^(٢).

وإذا حاولنا إعادة هذا التقسيم - موغلين في الزمن الأقدم للجاهلية الأولى - فإننا نرى أن هذه الفترات الزمنية مرت بالمرحل الآتية:

المرحلة الأولى: وهي عبادة الأم ثم الأب، وهي مرحلة من الصعب تحديد بداياتها أو نهاياتها، ولكن بقيت شذرات منها في أساطيرهم السابقة على الإسلام مباشرة.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة عبادة الطبيعة وظواهرها الكونية من شمس وقمر وكواكب في شبه الجزيرة العربية شمالها وجنوبها، ومثال ذلك عبادة مملكة سبأ للشمس في عهد بلقيس.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة عبادة الأصنام والأوثان والشجر وغير ذلك، وهي الفترة التي امتدت إلى بداية ظهور الإسلام؛ فقد عبدوا الحيوان والطيور والشجر والحجر بعد أن اعتقدوا بوجود أرواح خيرة وشريرة فيها، وبعد أن أحسوا بضرورة أن يتقربوا منها، وأن يتقوا الشر الذي يخشونه عندها،^(٣).

وهذا التقسيم ليس تعسفياً أو تحديداً قاطعاً، وإنما اختلطت هذه المراحل في الفكر الجاهلي السابق على الإسلام مباشرة، وامتزجت الحقيقة بالخيال خاصة في تاريخ تلك الحروب القبلية وأخبارها والتي عرفت بالأيام، وفيما سجله علم التاريخ بتقسيمه، وما اتصل بهذا التاريخ من أساطير نابعة من الأخبار التي كان يرويها الرواة كوهب بن منبه عن الجاهلية، وكعب الأحبار عن العرب البائدة.

وامتدت عبادتهم إلى تقديس رؤسائهم وملوكهم وكهانهم، وجعلت لهم مكانة تليق بهم، وبقي هذا التقديس، وهذه العبادة بعد موتهم، وهذا كله كان يشكل عندهم مادة أسطورية تناقلوها عبر الأجيال حتى وصلت إلينا^(٤).

أولاً: الأسطورة في النثر الجاهلي:

من الجاهلية الأولى، ولم يتبق من هذه العبادات إلا بقايا أساطير تداولتها بعض القبائل. ومنها ما ترتبط بالظواهر الكونية: كالشمس، والقمر، والزهرة، وغيرها من الكواكب والنجوم كالكالات، والعزى، ومناة.

ويبدو أن الفكر الجاهلي مر بمرحلة من النضج أشارت إليها تلك الأساطير الرمزية التي تروى للحكمة والموعظة في أمثالهم المدونة.

ومثال الأساطير المرتبطة بالأصنام والإنسان:

بقيت من المراحل السابقة شذرات مختلطة ظلت تقاوم الزمن إلى أن وصلت إلى الجاهلية السابقة على الإسلام، وتبلورت عبادات الجاهليين في الأصنام والأوثان وغيرها، وقد ارتبطت هذه الأصنام والأوثان بأساطير ذات أصول مروية، منها ما يرتبط بالإنسان ككائلة وإيساف، ومنها ما يرتبط بالحيوان كالغزال الذي عبدته بعض القبائل في مرحلة سحيقة

- أسطورة إيساف ونائلة.

- الأساطير التي دارت حول اللات، والعزى، ومناة، وهبل، وغيرها.

وتروى الأسطورة الأولى أن إيساف ونائلة ارتكبا الفاحشة في الحرم فمسخا حجرتين، ووضعنا عند الكعبة يتعظ بهما الناس، فلما طال مكثهما، وعبدت الأصنام، عبدا معها، وكان أحدهما بلصق الكعبة، والآخر في موضع زمزم، فنقلت قريش الذي كان بلصق الكعبة إلى الآخر، فكانوا يحرقون ويذبحون عندهما^(٥).

أما ما يرتبط بالحيوان كالغزال والثور وغيرها، فقد كان كل منهما موضع تقديس منذ القدم، إذ كان الغزال - بخاصة - من المعبودات العربية القديمة، وكان رمزاً للشمس، وقد بلغ من تقديس الجاهليين للغزال أنهم إذا وجدوا غزالاً ميتاً غطوه، وكفّفوه، ودفنوه، وكانت القبيلة تحزن عليه ستة أيام^(٦)... بل إن قاتله كان يعاقب عقاباً إلى حد الموت. وتشهد الأسطورة على ذلك بقولها: «إن قبيلتين من العرب نزلوا بمكة، فأهلكوا في شأن ظبي قتلته رجل منهم إذ إنهم بعد قتله أقبلت حية من الجبل، فجعلت تنفخ عليهم من جوفها أمثال الرماح من النار، فجعلوا يحترقون حتى هلكوا جميعاً»^(٧).

أما الأساطير المرتبطة بالظواهر الكونية: كالشمس، والقمر، والزهرة، فقد نبعت - في اعتقادنا - من عبادة الجاهليين لها في مرحلة سحيقة من الجاهلية الأولى ثم اتخذت الأصنام - كاللات، والعزى، ومناة وغيرها - بوصفها رموزاً لهذه المقدسات الكونية.

بل إن عرب الجاهلية الأولى كانوا يقدمون الضحايا لهذه المقدسات الكونية من الأبناء أو الأسرى (التضحية بالبشر)؛ فقد ورد عن العرب الجاهليين أنهم: «كانوا يكرمون كوكب الصباح (العزى) ويخرون له ساجدين، ويضحون له أجود أسراهم الذين أخذوهم في الغزوات، وهم يفضلون لذلك الشباب إذا كانوا في عز الشباب، وصبيحي الوجوه، ويعدون لهذه الغاية مذبحاً من الحجارة التي يكرمونها، وينتظرون الفجر حتى إذا لاح كوكب الصباح يضربون الضحية بالسيوف، ويشربون دمه»^(٨).

وهذه المرحلة التي كانت تقدم فيها الضحايا البشرية إنما كان يتمثل فيها الشكل الدينى المعروف بـ (عبادة الكواكب)

التي تتألف من ثلاث سماوى هو القمر والشمس والزهرة، هذا الثلاث الذى كان يمثل صلة عائلية بين القمر الأب، والشمس الأم، والزهرة الابن أو الابنة.

يقول د. إبراهيم عبدالرحمن عن هذا الثلاث «... ومن ثم فإننا عاجزون عن فهم حقيقة هذه الصلة العائلية بين هذا الثلاث على النحو الذى كان يتصوره الجاهليون. وقد ورد في اللغة العربية لفظ (اقتران) في كتب النجوم والأنواء، ويطلق عادة على (اقتران) الشمس والقمر، واقتران الكواكب الأخرى بعضها ببعض، مما يوحي بأن وراء هذا الثلاث الوثنى أسطورة دينية معينة ضاعت فيما ضاع من أخبار الجاهليين»^(٩).

وفي الجاهلية المتأخرة السابقة على الإسلام مباشرة أطلقت اللات والعزى ومناة كمسميات لأصنام بعينها كانت قريش تعبدتها وتقدم لها الأضحيات، ونحن نقف عند رواية أو أسطورة دارت حول (العزى) في خبر فتح مكة، تقول الأسطورة: «كانت العزى شيطانة تأتي ثلاث سمرات^(١٠) ببطن نخلة»^(١١). فلما افتتح النبي صلى الله عليه وسلم مكة بعث خالد بن الوليد، فقال له: أيت بطن نخلة، فإنك تجد ثلاث سمرات، فاعضد الأولى، فأتاها، فعضدها، فلما جاء إليه عليه السلام قال: هل رأيت شيئاً؟ قال: لا. قال: فاعضد الثانية، فأتاها، فعضدها. ثم أتى النبي صلى الله عليه وسلم فقال: هل رأيت شيئاً؟ قال: لا. قال: فاعضد الثالثة، فأتاها، فإذا هو بحبشية نافضة شعرها، واضعة يديها على عاتقها، تصرف بأنيابها، وخلفها دُببة السلمي، فكان من سادتها.. ثم ضربها. أى خالد - ففلق رأسها، فإذا هي حممة، ثم عضد الشجرة، وقتل دُببة السادن. ثم أتى النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره.

فقال: «تلك العزى، ولا عزى بعدها للعرب، أما إنها لن تعبد بعد اليوم»^(١٢).

وقد أورد الكلبي صاحب كتاب «الأصنام» رواية أخرى بهامشه منقولة عن المقرئ في كتابه (إمتاع الأسماع)، وقد نقلها المقرئ عن الواقدي، تقول الرواية أو الأسطورة: «إن خالد بن الوليد هدم العزى لخمس بقين من رمضان عام ثمانية من الهجرة، وإنه لما رجع إليها بأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم ليهدمها جرد سيفه فإذا امرأة سوداء عريانة،

ناشرة شعر الرأس.. قال خالد: وأخذنى اقشعرار فى ظهرى قال: فضرىها بالسيف فجزلها بالسيف فجزلها باثنتين.. (١٣).

والجانب الأسطوري - فى اعتقادنا - فى تلك الرواية هو تلك الشيطانة التى كانت على هيئة امرأة حبشية، نافشة شعرها، واضعة يديها على عاتقها تصرف بأنبيائها، التى خرجت من بطن النخلة الثالثة؛ فرواية هذا الجزء، واختلاف صيغه، وما يوحى به من تصور مخفلق، يدل على أنه جزء مزيد أو مضاف للرواية الحقيقية للخبر خلال انتقاله عبر الأزمان.

**

ثانياً: الأسطورة فى الشعر الجاهلى:

حفل الشعر الجاهلى - كالنثر - بأساطير لها جذور سحيقة فى أعماق الزمن، وهى بقايا متداخلة لعهود بائدة يصعب على أى باحث تحديد بدايتها أو نهايتها.

ويهمنا من هذه الأساطير ما دار منها حول الغيبيات أو ما وراء الطبيعة، كالملائكة والجن.

فقد «عبدت قلة من العرب الملائكة والجن، وقد حكى القرآن الكريم حالهم: «ويوم نحشرهم جميعاً ثم نقول للملائكة أهولاء إياكم كانوا يعبدون، قالوا سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون، قال أمية بن أبى الصلت يقرأ من عبادة الجن:

حنانك إن الجن كانت رجاؤهم وأنت إلهى ربنا ورجائنا» (١٤)

وقد علل بعض الباحثين إيمان الجاهلى بوجود الجن بالبيئة الصحراوية بجبالها ووهادها وتلال الرمال حولها، واتساع رقعتها، والليل وسكونه ووحشته فى الصحراء الشاسعة مما دفع الجاهلى إلى تسلط الأوهام عليه، وتكسب المخاوف والأحلام، فيدعى كثير من العرب أنهم رأوا الجن، وخالطوها، وصادقوها، وخاصموها، وفسدوا منها.. (١٥).

وقد دارت معظم أساطير الجاهلية حول نوعين من الجن هما الغيلان والسعالى، وأطلقوا الغول على «كل شيء من الجن يعرض للسفار، ويتلون فى ضروب من الصور والثياب ذكراً كان أو أنثى، إلا أن الأكثر على أنه أنثى، والسعلة اسم الواحدة من نساء الجن تتغول لتفتن السفار، قالوا، وإنما هذا منها على العبث، أو لعلها تفرغ إنساناً فيغير عقله..» (١٦).

وسميت الغول - كذلك - لأنها: تتغول لهم أى تتلون وتتشكل بصور شتى أو لأنها تغتالهم.. (١٧).

وقد وصف بعض شعراء الجاهلية الغول، فقد كانت - على حد زعمهم - تشبه الإنسان ولكن رجلها رجلاً حماراً أو عنزة. وكانوا يصيحون بها إذا ما رأوها:

يا رجل عزز نهقى نهيقاً لن تنزلى السبيل والطريقاً (١٨)

كما كانت صغيرة الرأس، مشقوقة اللسان، يشبه لسانها لسان الكلب، مشوهة الساق، تلبس ثوباً من جلود بالية.. هكذا وصفها الشاعر الجاهلى تأبط شراً فى قوله:

إذا عينان فى رأس دقيق كراس الهر مشقوق اللسان
وساق مخدع ولسان كلب وثوب من عباء وشنان (١٩)

ويدعون أن الجن قادرة على التشكل فى أية صورة نشاء، فقد تشكل فى صورة حمار أو حية أو غير ذلك. فقد رويت أسطورة عن الشاعر عبيد بن الأبرص تقول إنه سافر فى ركب من بنى أسد، فبينما هم يسىرون إذا هم بشجاع يسمعك على الرمضاء فاتحاً فاه من العطش، وكانت مع عبيد فضلة من ماء، فنزل فسقى الشجاع حتى روى واستنشق، فأناسب فى الرمل. فلما كان الليل ونام القوم نادت رواحلهم، فقام كل واحد يطلب راحلته، فتفرقوا. فبينما عبيد كذلك، وقد أيقن بالهلكة والموت فإذا هو بهائف به:

يا أيها السارى المضلّ مذهبى دونك هذا اليكر منا فاركبى
ويكرك الشارد أيضاً فاجنبه حتى إذا الليل تجلى غيبه
فحط عنه رحله وسيبه

فقال له عبيد: يا هذا المخاطب، نشدتك الله ألا أخبرتنى من أنت؟

فأنشأ يقول:

أنا الشجاع الذى ألقىته رَمَضاً فى قفرة بين أحجار وأعقاد (٢٠)
فجذت بالماء لما ضن حامله وزدت فيه، ولم تبخل بإيجاد
الخير يبقى وإن طال الزمان به والشر أخبث ما أوعيت من زاد

أتركب البكر، وجذب بكركه، فبلغ أهله مع الصبح، فنزل
عاه، واهل رحله وخلاه فغاب عن عينه، ثم جاء إخوانه الذين
طربوا ثلاث ليال، (٢١).

وقيل إن الحية واليزبوع والغنقد والغزال والأرنب من مطايا
لبن يحبون ركوبها والانتقال عليها. قال شاعر في غنقد رآه
يلانه، يعجب من اختيار الجن إياه مركباً ويدهش من تركهم
لنبل والأسود والوق:

لما يعجب الجن منك - عذمتهم وفي الأسد أفراس لهم وتجاوب
لهمزع يزبوع، ولجلم غنقد؟ لقد أعوزتهم - ما علمت -
أشجاف (٢٢).

ولقد راجت أساطير تروى تبادل العلاقة بين الإنسان
والجن، وقامت هذه العلاقة على أساس تبادل الحب والعشق
بينهما إلى حد الزواج والإنجاب منها.

فقد زعموا أن عمرو بن يزبوع تزوج الغول وأولدها بنين،
ولما سموا بني السعلاة، وأن تأبط شراً لقي الغول، فراودها عن
نفسها، فأبت، فقتلها (٢٣).

وقد تباهى عبيد بن أروبة العنبري في حديثه لعبيته بأنه
لف العيلان والسعالى في فوته:

وساحرة منى ولو أن عينها - رأت ما ألقىه من الهول جئت
لبيت وسعلاة وغول بفترة - إذا الليل وأرى العن فيه أوت (٢٤)

وعلاقة الإنسان بالجن ومواضاتهم والزواج منهم من
الروايات التي راجت في الملاحم الشعبية وألف ليلة وليلة
ومثل ذلك ملحمة سيف بن ذي يزن.

وقرغم العامة أن الغول إذا ضربت ضربة واحدة ماتت فإن
أعاد الضارب ضربة أخرى قبل أن تموت فإنها لا تموت (٢٥).

وقد شاعت معتقدات راسخة في صحبة الجن للشعراء،
وأن لكل شاعر جن يلهمه الشعر ويجريه على لسانه. وقد
نخل العرب أن وادي (عبقر) هو موطن الجن ومكته، ولذلك
أطلقوا على كل شاعر مبرز ذي شهرة واسعة صفة العبقرية
نسبة إلى وادي (عبقر)، فإذا ما برز شاعر في فبينته وشاعت
أخباره وأشعاره على كل لسان، اعتقدوا أن له شيطاناً ملهماً..
قال الرازي:

إنى وإن كنت صغير السن - وكان في العين نبؤ على

فإن شيطاني أمير الجن - يذهب بي في الشعر كل فن (٢٦)
وقد بلغ بهم الوهم حداً جعلهم يفرقون بين اسم الشاعر
واسم شيطانه.

فشيطان الأعشى مسجل، وشيطان المخيل السعدي عمرو،
وشيطان عبيد بن الأبرص هبيد، وشيطان امرئ القيس لافط
ابن لاحظ، وشيطان الذبابة الذبياني هاذر (٢٧).

بل إن الإخباريين أحرزوا على لسان هؤلاء الشياطين شعراً
لهم، فهبيد شيطان كل من عبيد بن الأبرص وبشر بن أبي
خازم ويمنون إليه قوله:

أنا ابن الصلادم أدعي الهبيد - منحناهم الشعر عن قدوة
حبوب الغولافي فرمى أسد - فهل تشكر اليوم هذا معذ؟
وقد اعترف الأعشى أن شيطانه مسجلاً يوحى إليه،
ولولاه ما شعر فيقول:

وما كنت ذا قول حسبقتي - إذا مسجل يسدى لي القول أعلق
شركان فيما بيننا من هوادة - صفيان: إنسى وجن موفق
يقول فلا أعيا بقول يقوئه - كفاني لاوعى ولاهو أخرق (٢٨)

ثالثاً: في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني:

ولم يسلم كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني من تسرب
القصص والروايات التي لعب الخيال فيها دوراً كبيراً في
تسفيهاها، وسبكها، وسرد أخبارها، واختيار أشخاصها وأحداثها،
وذلك على يد الرواة والإخباريين.

لذلك حرص الرواة - الذين اهتم صاحب الأغاني بذكر
أسمائهم وتسلسلها قبل إيراد الخبر المروي - على صياغة الخبر
صياغة قصصية يراعى فيها السرد المشوق، والحوار المقتن،
والتركيز على ذكر ما يتصل بالشخصية المحورية من أحداث
ومواقف تعنى، وتكشف عن جوانب مهمة في هذه الشخصية.

ويحرص الأصفهاني على إيراد الروايات، والأحاديث
النبوية، والقصائد التي تغنى بها مطربو عصر هذه الشخصية،
ليصنف على روايته وأحداثه مصداقية تقربها من الحقيقة أو
الواقع.

والحياة، ففي الرواية الأولى التي دارت أحداثها بين أحيحة بن الجلاح وتبع - أو أبو كرب بن حسان (بن تبع) بن سعد الحميري - ما يكشف لنا عن الاعتقاد السابق في اختلاط الجن بالإنس - نقول الرواية:

«... أقبل تبع الأخير وهو أبو كرب بن حسان (بن تبع) ابن سعد الحميري من اليمن سائراً يريد المشرق، كما كانت التبابعة تفعل، فمر بالمدينة فخلف بها ابناً له، ومضى حتى قدم الشام، ثم سار من الشام حتى قدم العراق، فنزل بالمشرق، فقتل ابنه غيلة بالمدينة، فبلغه وهو بالمشقر مقتل ابنه، فركب راجعاً إلى المدينة...» (٣٠).

«... ثم أقبل حتى دخل المدينة، وهو مجمع على إخراجها، وقطع نخلها، واستلصال أهلها وسبى الذرية...» (٣١).

وقدم أشراف المدينة - بعد أن استدعاهم تبع - وفيهم أحيحة بن الجلاح، وقد أحس بغدر تبع فقال لقومه: والله ما دعاكم لخير. ويبدو أن قوم أحيح كانوا يتوسمون فيه الرأي الحكيم والتوقعات الصادقة والإحساس الدقيق... فشاركوه هذا الإحساس بتوقع غدر تبع بهم، ولأنهم يعتقدون... أن مع أحيحة تابعاً من الجن يعلمه الخبر لكثرة صوابه...» (٣٢).

ويهمنا من الخبر السابق ذلك التابع من الجن الذي صاحبه في غدواته وروحاته، وحله وترحاله ليوجهه للصواب الدائم والرأي السديد وفي ذلك دلالة على أن الشعوب إذا آمنت بقادتها وزعمائها - في العهد القديمة - قدسهم أو ألهمهم، أو نسبت إليهم الأعمال الخارقة نتيجة اتصالهم بعالم الجن والشياطين.

أما الاعتقاد في مشاركة الإنس للجن حياتهم وانتقال الإنس إلى عالمهم المجهول فنكشف عنه رواية عمرو بن عدى مع جذيمة الأبرش.

يقول الأصفهاني في خبر عن جذيمة الأبرش ورفائيل وعمرو بن عدى والزبلاء: أن جذيمة الأبرش - وأصله من الأزد -... كان أول من ملك قضاة بالحيرة، وأول من حذا النعال، وأدلى من الملوك، ورفع له الشمع. قال يوماً لجلسائه: ذكر لي عن غلام من لحم مقيم في أخواله من إياد له ظرف ولب، فلو بعثت إليه يكون في ندماي، ووليته كأسى والقيام بمجلسي كان الرأي...» (٣٣).

ومن الملاحظ على ما أورده صاحب الأغاني من روايات قصصية أنها كلما أوغلت أحداثها في القدم، وتباعدت في الزمن، كلما وجدت الأساطير منفذاً تتغلغل منه إلى الأحداث وتسلسلها، والشخصيات ومكانتها، خاصة التاريخية منها، ومن ثم اتسمت هذه الأخبار بالمبالغات والأعاجيب التي تقرها من الخيال، وتبعدها عن الواقع.

ويحرص الأصفهاني على إيراد الخبر المروي في قالب في شكله الأصفهاني حسب تنوعه، ومن ثم فإن هذا القالب يتنوع مع الحفاظ على الخطوط الأصلية أو الهيكل الأساسي للأحداث. ومن خلال هذا التنوع في القوالب الفنية تتسرب المبالغات التي تقترب من الأساطير.

ومن هذه القوالب الفنية للروايات القصصية: الأحلام، وللأحلام دورها - كقوالب فنية - في تشكيل الروايات القصصية ذات الملامح الأسطورية في الأخبار التاريخية والأدبية.

ومن تلك الأخبار ما دار لوالبة بن الحباب الشاعر العباسي وأستاذ أبي نواس، تقول الرواية على لسان والبة: «وحدثني أنه كان ليلة نائماً وأبو نواس غلامه إلى جانبه نائم، إذ أتاه آت في منامه، فقال له:

أتدري من هذا النائم إلى جانبك؟ قال: لا. قال: هذا أشعر منك وأشعر من الجن والإنس، أما والله لأفتنن بشعره الثقلين، ولأغرين به أهل المشرق والمغرب. قال: فعلمت أنه إبليس. فقلت له: فما عندك؟ قال: عصيت ربى في سجدة فأهلكنى، ولو أمرنى أن أسجد له ألفاً لسجدت،» (٣٩).

ويورد ابن المعتز في طبقات الشعراء رواية أخرى لهذا الخبر في قالب في آخر، ولا يخفى أن الخبر برمته من وضع الرواة الذين اختلفوا وبالفن في تقدير مكانة أبي نواس الشعرية والتنبؤ بتفوقه قبل شهرته، كما لا تخفى الملامح الأسطورية في سرده.

ومن الشخصيات الأدبية التي أوردها الأصفهاني ودارت حولها ملامح أسطورية (أحيحة بن الجلاح) و(عمرو بن عدى). فقد عاصر الأول حكم تبع بن حسان الحميري اليمني، كما عاصر الثاني جذيمة الأبرش، وهما من شخصيات العصر الجاهلي التي تسربت إلى السور الشعبية.

وتعكس الروايات القصصية التي دارت حول الشخصيات السابقة مدى اعتقاد رواتها في اختلاط الجن بالأنس في الشعر

ووقع الاختيار على (عدى) الذى عشقته (رقاش ابنة مالك أخت جذيمة) فلم نزل تراسله حتى اتصل بينهما، (٣٤). وتحالفت رقاش وعدى فسقيا جذيمة الخمر وأقنعاه بزواجهما، فلما استرد وعيه قتل عدى بعد أن حملت رقاش منه، وولدت له عمرا. ولما شب وصار غلاما جميلا أحبه خاله جذيمة، وقرب من قلبه، حل منه بكل مكان... ثم إن الجن استطارته، فلم يزل جذيمة يرسل فى الآفاق فى طلبه، فلم يسمع له بخبر، فكف عنه، (٣٥).

وشاع اعتقاد - تفسيراً لاختفاء عمرو - أن الجن أخفته، ولكى يؤكد الرواة فى الأغاني على هذا الاعتقاد نسجوا بقية القصة الأسطورية برواية عن رجلين يطعمان فى مائدة الملك أحدهما يسمى عقيلاً والآخر مالكا، إذ إنهما سافرا ومعهما هدية للملك فنزلا على ماء ومعهما قينة يقال لها أم عمرو فنصبت قدرا، وأصلحت طعاما، فبينما هما يأكلان إذ

أقبل... رجل أشعث أغبر قد طالت أظافره، وساءت حاله، حتى جلس مزجرا الكلب فمد يده فناولته شيئا فأكله، ثم مد يده، فقالت: إن يعط العبد كراعا يبتغ ذراعا. فأرسلها مثلاً...، (٣٦).

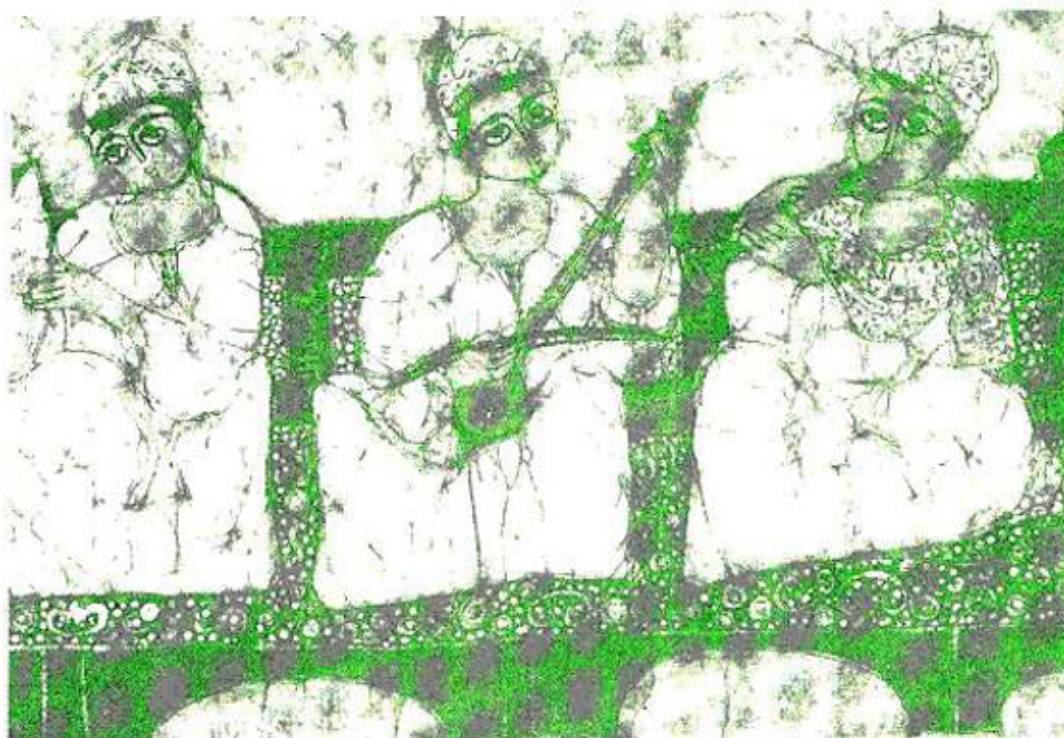
ويغاجا الرجلان والقينة بأن ذلك الأشعث الأغبر ما هو إلا عمرو بن عدى الذى عجز الملك عن العثور عليه ودارت الروايات على أنه نزيل الجن وأنه كان مختفيا عندهم، وقد دلل الرواة على هذا الاعتقاد بمظهر عدى حين وجوده، وقام الرجلان... فلقماه وغسلا رأسه وقلما أظافره وقصرا من لمتة، وألبساه من طرائف ثيابهما...، (٣٧).

ويلتئم شمل الملك وأخته بعمر بن عدى ويجعل جذيمة الرجلين نديميه بقية عمرهما، وضربت الشعراء بهما الأمثال. وعلاقة الجن بالإنس - خاصة الشعراء - تداولتها كتب الأدب والتاريخ فى العصر الجاهلى وعاشت فى الوجدان الشعبى.

الهوامش

- (١) د. مصطفى الشورى، الشعر الجاهلى: تفسير أسطورى، دار المعارف، طبعة أولى، سنة ١٩٨٦، ص ٨١.
- (٢) د. إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلى: قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، سنة ١٩٧٩، ص ٥٠.
- (٣) مصطفى الشورى، المرجع السابق، ص ٨٦.
- (٤) المرجع السابق، ص ٩٠.
- (٥) الكلبى، كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكى، الدار القومية للطباعة والنشر، بلا تاريخ، ص ٢٩.
- (٦)، (٧) د. مصطفى الشورى، الشعر الجاهلى، ص ٩٩ - ١٠٠.
- (٨) د. مصطفى الشورى، الشعر الجاهلى: تفسير أسطورى، ص ٩٤، نقلا عن: النصرائية وآدابها بين عرب الجاهلية، لويس شيخو، بيروت، ١٩١٢، القسم الأول، ص ١٦.
- (٩) د. إبراهيم عبدالرحمن، بين القديم والجديد، مكتبة الشباب، ١٩٨٧، الهامش ص ٧٤.
- (١٠) سمراء، شجر (السر) بضم الميم: شجر، القاموس المحيط.
- (١١) بطن نخلة: منطقة.
- (١٢) الكلبى، الأصنام، ص ٢٥، ٢٦.
- (١٣) المرجع السابق، هامش ص ٢٦.
- (١٤) د. أحمد الحوفى، الحياة العربية من الشعر الجاهلى، طبعة خامسة، نهضة مصر، بلا تاريخ - ديوان أمية: ص ٣٨، - المرجع السابق، ص ٤٢٨.
- (١٥) المرجع السابق، ص ٥٩.
- (١٦) المرجع السابق، نقلا عن الحيوان للجاحظ، ج ٦، ص ٤٨.
- (١٧) المرجع السابق، ص ٦٣.
- (١٨) المرجع السابق، ص ٦٠.
- (١٩) المرجع السابق، ص ٦١.

- (٢٠) أعقاد : كلبان رمل.
- (٢١) المرجع السابق، نقلا عن الأغاني، طبعة سادسة، ج١٩، ص ٨٩.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ٤٦٧.
- (٢٣) المرجع السابق، ص ٤٧١.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٤٧٠.
- (٢٥) المرجع السابق، ص ٤٧٢.
- (٢٦) المرجع السابق، ص ٤٧٦.
- (٢٧) المرجع السابق، ص ٤٧٧.
- (٢٨) المرجع السابق، ص ٤٧٩.
- (٢٩) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: تحقيق عبدالستار أحمد فراج، ج ١٨، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩، ص ٤٨.
- (٣٠) الأصفهاني، الأغاني، ج ١٥، ص ٣٣.
- (٣١) المرجع السابق، ص ٣٣.
- (٣٢) المرجع السابق، ص ٣٤.
- (٣٣) المرجع السابق، ص ٢٥٠.
- (٣٤) المرجع السابق، ص ٢٥٠.
- (٣٥) المرجع السابق، ص ٢٥١.
- (٣٦) المرجع السابق، ص ٢٥٢.
- (٣٧) المرجع السابق، ص ٢٥٢.



المعتقدات الشعبية حول القديسين

دراسة ميدانية عن:

كنيسة مار جرجس بمصر القديمة

دير العذراء بالفيوم ودير مارينا بمريوط

د. سوزان السعيد

تتناول هذه الدراسة المعتقدات الشعبية عن القديسين من خلال دراسة ميدانية على الكنائس في مصر القديمة، وبعض الأديرة في الفيوم ومريوط: وستحاول هذه الدراسة:

١ - الكشف عن المصادر التي نبتت منها المعتقدات عن القديسين، والأسباب وراء استمرار هذه الظاهرة وبقائها حتى اليوم.

٢ - التأكيد على وحدة العقيدة الشعبية المصرية، وتبادل المعتقدات في القديسين بين المسلمين والمسيحيين.

٣ - تقديم صورة تفصيلية عن الممارسات الشعبية في الكنائس والأديرة تشكل رؤية واضحة عن الرموز الدينية المسيحية.

وقد اختيرت للدراسة ثلاثة نماذج ميدانية، هي:

النموذج الأول:

كنيسة مار جرجس بمصر القديمة. وذلك لأن مار جرجس بعد للقديس الأول لدى المسيحيين، ولأن الكنيسة بها الكثير من الرموز والإشارات الاعتقادية، ويلحق بها الكثير من أضرحة القديسين والأولياء، كما يلحق بها - أيضاً - دير للراهبات.

النموذج الثاني:

دير مارينا بمريوط. وذلك لأن مارينا يعد القديس الثاني في المسيحية، كما أن هذا الدير بنى على أحدث الطرق،

وفي الوقت نفسه تقع بجوار الدير منطقة أثرية يطلق عليها «وادي مارينا» وهي منطقة غنية بالمعتقدات.

النموذج الثالث:

دير السيدة العذراء بالفيوم. وهو يمثل النموذج البسيط لعمارة الأديرة، كما أنه يعد من أقدمها.

وقد قسمت الدراسة إلى قسمين: قسم تاريخي يقدم صورة عن الخلفية التاريخية لأصل الاعتقاد في القديسين، والتطور التاريخي لمصطلح قديس. واستعانَت الباحثة في هذا القسم بمكتبة كنيسة السيدة العذراء بمدينة المنصورة، إذ تفضلت في

الكنيسة مشكوراً بتقديم العون الكافي من المراجع وتصوير بعض الكتب. أما القسم الثانى من الدراسة، فهو الدراسة الميدانية، التى تهدف إلى التعرف على الممارسات والطقوس الدينية والشعبية داخل الكنائس والأديرة.

أولاً: الدراسة التاريخية:

يطلق على الديانة المسيحية أسماء عدة وهى: النصرانية، والقبطية، والمسيحية.

النصرانية:

يرتبط بنشأة الديانة فى مراحلها الأولى فى فلسطين والجليل. والنصرانية هى دين المسيح عيسى بن مريم، نسبة إلى الناصرة، أول قرية نشر بها عيسى دعوته. فقال العرب ناصرى ونصارى^(١).

القبطية:

تطلق على مسيحيى مصر؛ نسبة إلى اللغة القبطية الكيمينية التى كان يتكلم بها المصريون حتى أول القرن ١٨م^(٢). وقد استخدم هذا اللفظ بدلاً من اللفظ ناصرى حتى يتجنب من دخلوا فى الديانة الجديدة الاضطهاد الذى كان يتعرض له النصارى فى العهد الرومانى.

المسيحية:

ترتبط بالطقوس القديمة؛ حيث كان الكاهن^(٣) يُمسح بالزيت قبل توليه مهنة الكهانة. واستخدمت عبارة «المسيح المخلص»، لتدل على معنى فلسفى عن فكرة الخلاص الروحى فى المسيحية. وأخذت العبارة دلالة أخرى فى الفكر اليهودى ترتبط بخلاص «إسرائيل، من الخطيئة والانهيال»^(٤).

دخلت المسيحية مصر فى منتصف القرن الأول الميلادى، فى وقت كانت فيه أفكار الناس حائرة مضطربة بين عشرات المعبودات التى قدمتها لهم الديانة المصرية واليونانية والرومانية، بالإضافة إلى الديانة اليهودية وبعض الديانات الشرقية الأخرى. وقد انتشرت المسيحية فى مصر انتشاراً سريعاً. ولم يتحقق هذا الانتشار بسهولة، ولكن بعد صراع جبار مع الوثنية والديانات الأخرى^(٥).

وقد أصبحت المسيحية دين الإمبراطورية الرومانية الرسمى فى عهد قسطنطين الأول (٣٢٣-٣٣٧م)، وعندما

اعتلى الإمبراطور «ثيودوسيوس» العرش (٣٧٩-٣٩٥م) فرض المسيحية قسراً على جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية.

وأقيمت فى هذه الفترة كنائس عدة بمصر. منها كنيسة القديس مرقس البشير على شاطئ الميناء الشرقية بالقرب من رأس لوكيلاس، وكنيسة القديس اثناسيوس التى أسست سنة ٣٧٠م فى الموقع نفسه الذى أقيم عليه جامع العطارين فيما بعد، كذلك أقيمت كنيسة العذراء مريم على يدى البطريرق ثيودناس (٢٨٢-٣٠٠م) على شاطئ الميناء الغربى، وتحولت هذه الكنيسة بعد الفتح الإسلامى إلى مسجد يسمى بالجامع الغربى^(٦).

ورغم اعتناق الإمبراطور الرومانى للديانة المسيحية، فإن الصراع ظل قائماً بين مصر المسيحية وحكامها الرومان، ولم ينته الصراع إلا بدخول العرب. فقد نشأ الصراع بين مذهب كنيسة الإسكندرية بزعامة البطريرق «اثناسيوس» وبين مذهب الهرطقة وعلى رأسهم «أريوس» السكندرى. ثم تطورت المسيحية فى الشرق بصورة مختلفة عنها فى الغرب، وانتهى الأمر بانقسام المسيحية إلى المذهب الأرثوذكسى فى الكنيسة المصرية، والمذهب الكاثوليكي فى الكنيسة الغربية فى روما. وقد أدى هذا إلى ظهور المدارس الفلسفية، وحركة الرهبة، وحركة الاستشهاد المسيحي من أجل الدفاع عن العقيدة والمذهب.

أولاً: المدارس الفلسفية:

كان الصراع بين المسيحية والمذاهب الأخرى صراعاً فكرياً وفلسفياً، فقد دخلت المسيحية مصر فى وقت كانت الإسكندرية فيه قد وصلت إلى درجة عظيمة من الازدهار الثقافى. وازدهرت مدرستها التى تأسست فى عهد بطليموس سوتير عام ٣٢٣ ق.م، وأصبحت قبلة الفلاسفة من شتى أنحاء العالم. ومن أشهر فلاسفتها «أفلوطين» الذى وضع نظريته عن الفيض؛ على أساس أن الوجود الأول هو الله، يفيض عنه العقل الأول، وهو صورة الله، ولكنه ليس الله نفسه، ويصدر عن هذا العقل النفس الكلية التى تملأ العالم، وتفيض عنها كوائن متعددة هى نفوس الكواكب، ويستمر الفيض حتى يفيض الهيولى، وهو أدنى درجات الفيض لأنه ماء مطلق. والنفس تحاول دائماً أن ترجع إلى مقامها الأول فى الملاء

الأعلى، وإلا انبعتت من جديد في أجساد بشر آخرين، أو أنساد حيوانات سماوية حتى تتطهر تماماً، وتصبح خليفة باربع إلى عالمها الأول^(٧).

وقد تأثرت المسيحية الأرثوذكسية بهذا المذهب؛ فهم يعتقدون أن السيد المسيح أنبثق عن الأب (الله) عن طريق لقيض، وليس عن طريق الأبوة الإنسانية، (وهم أصحاب منعب الطبيعة الواحدة)، وهى أن السيد المسيح له طبيعة إلهية، ولكنه مثلث الأقانيم (الصور) فهو يجمع بين صورة الأب والابن والروح القدس. فالروح القدس هى جوهر الإنسان، الذى يستجيب للحب الإلهي ويجد الخلاص فى الاتحاد معه^(٨).

وقد دخلت المسيحية فى صراع مع الفلسفة الغنوصية^(٩) لى رفعت من قيمة المعرفة وحطت من قيمة الإيمان ورمعت الفلسفة فوق الدين. وكذلك دخلت فى صراع مع الأفلاطونية الحديثة التى كانت نظاماً فلسفياً ودينياً فى آن واحد، وانتشرت بين العامة وكبار المتقنين.

ولكى يستطيعوا مواجهة الهجمات الفكرية الشديدة من أصحاب الفلسفات الأخرى. ويرجع زمن إنشائها إلى زمن القديس مرقس الرسول فى النصف الأخير من القرن الأول قبلادى، وزادت شهرتها فى القرن الثانى والثالث للميلاد وأصبحت من أشهر المدارس المسيحية، وكانت لها الزعامة الفكرية والعلمية فى العالم المسيحي، وكان أنصارها يعرفون بالباعية؛ أى من أنصار المذهب الواحد.

وكانت هناك مدارس مسيحية أخرى دخلت فى صراع مع مدرسة الإسكندرية بسبب الصراع بين المذاهب. مثل مدرسة بطقيا (٢٦٠م) وكان أنصار هذه المدرسة يؤمنون أن السيد المسيح له طبيعتان: طبيعة إلهية وطبيعة إنسانية. وكان من أنصار هذه المدرسة «بوليوس الشمشاطى»، وكانت الملكة زنوبيا تناصره، ولكن هذه الآراء انهارت بعد تخطى الملكة عن مناصره، غير أن آراء هذه المدرسة ظهرت مرة أخرى فى القرن الرابع على يد «أريوس السكندري، المتوفى عام ٣٣٦م. وكان قد نقلها عن أستاذه «لوقيانة، الراهب الإنطاقي»^(١٠). فالصراع الدينى كان يقف وراء الصراع السياسى بين زعامة الإسكندرية وزعامة روما. والذى بدأ عام ٤٥١م، واستمر حتى اليوم.

ونشأت مدرسة مسيحية أخرى فى الرها، هى مدرسة النساطرة ٣٢٠م. وكانت الدراسة فيها باللغة السريانية. وبعد غزو الإمبراطور (زينون) عام ٤٣٩م هاجر النساطرة إلى فارس.

فقد كانت الإمبراطورية الرومانية تضطهد النساطرة فى المناطق التابعة للثقافة اليونانية. وقد استغلت الإمبراطورية الفارسية هذا النداء وضمت إليها النساطرة^(١١).

ثانياً : الرهينة :

أدت المذاهب الفلسفية إلى ظهور اتجاه جديد فى الحياة العملية وهو الرهينة. وتقوم فكرة الرهينة فى المسيحية على فكرة أساسية، وهى أن الجسد هو هيكل الروح والروح من عند الرب. فالقديس بولس يقول: «مجدوا الله فى أجسادكم وفى أرواحكم التى هى الله»^(١٢).

والرهينة لا تدعو إلى مقت الجسد، بل إلى إعمال السيطرة عليه والتغلب على الخطايا والشهوات. وتقوم على قواعد ثابتة هى:

- اعتزال العالم، والحياة حياة الوحدة فى الصحراء أو الجبال أو الأماكن النائية.

- التجرد أو الفقر الاختيارى بأن يتجرد الإنسان من جميع المقتنيات ويحيا فقيراً^(١٣). والإنجيل ملئ بالعبارات التى تؤكد على مبدأ الرهينة والزهد فى الحياة مثل:

«ماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه»^(١٤).

«إن أراد أحد أن يأتى ورائى. فلينكر نفسه ويحمل صليبه ويتبعنى، فإن من أراد أن يخلص نفسه يهلكها، ومن يهلك نفسه من أجلى يجدها»^(١٥).

«لا يقدر أحد أن يخدم سيدين، لأنه إما أن يبغض الواحد ويحب الآخر أو يلازم الواحد ويحتقر الآخر، لا تقدرون أن تخدموا الله والمال، لذلك أقول لكم لا تهتموا لحياتكم بما تأكلون وما تشربون، ولا لأجسادكم بما تلبسون، أليس الحياة أفضل من الطعام والجسد أفضل من اللباس»^(١٦).

الرهينة، كنظام للحياة الدينية المسيحية، لم تظهر بصورة منظمة إلا فى مصر، وفى الواحات الخارجة بصفة خاصة، فى دير أنطونى بالقرب من البحر الأحمر^(١٧). وكان أول

«أنثايس»، عن حياة الأنبا أنطوني، أخره في فرنسا. فعند «قرأه أغطنيوس»، أسقف «هيبير» ابتعد عن حياة التلو وتوكم إلى حياة النسك، ثم ألف كتابه «الاعترافات» وصف فيه ذلك كله.

والمعتقد انشعب في فرنسا وبلجيكا أن الأنبا أنطوني له فر هائلة في شفاء الأمراض. وكان السبب في هذه الشهرة أن أحد الأشراف الفرنسيين زار الأرض المقدسة في القرن الحاد عشر ومرت في طريق عودته بالقسطنطينية وحصل على فر بنقل رفاة الأنبا أنطوني. وفي عام ١٨٩٠، انتشر وباء في أوروبا فبنوا كنيسة في غرب فرنسا وضعوا بها رفات القدير وينوا بجوارها مستشفى. ثم قام نظام رهباني أطلق عل المنتمين إليه «الأنطونيين» مركزه الرئيسي في سانت أنطون التي تحولت إلى مركز للحج^(٢٠).

نظام الدير:

أقدم نظام للأديرة كان في غاية البساطة، حيث كان الرهبان يعيشون في صوامع مصنوعة من التوبص، كل يفر بنفسه، ولكنها متقاربة حتى يتمكنوا من الاجتماع مساء السبت وصباح الأحد للصلاة معاً. وكان لهم زى مصنوع من الكتان الأبيض. ولكن نظام بناء الأديرة قد تطور طبقاً للظروف السياسية، فعندما ظهر البربر قام رهبان الدير بتشديد بر ليجتمعوا به إذا أغار البربر. وبمرور الوقت أصبح الدير يشتمل على مساكن الرهبان وكنيسة ومخازن وبئر ماء. وفي عهد الأديرة يكون الدخول إلى الدور الأول بواسطة جسر متحرك. كما في أديرة وادي النطرون. أما دير السريان، فله سلم خارجي يؤدي للصعود إلى أعلى. وفي بعض الأديرة ممرات داخل الأسوار يمكن الوصول إليها من أبواب داخل الكتائر تسد بالطوب سراً لكي يتمكن الرهبان من الهروب في حالة الهجوم^(٢١).

وأشهر الأديرة الموجودة في مصر هي: أديرة وادي النطرون الذي أطلق عليه «برية النساك» أو وادي الرهبان.

ومن أشهر أديرت دير السريان وكان مقراً لمجموعة من الرهبان السريان من سوريا لفترة من الزمان وتسمى الدير باسمهم، ولكنه دير قبطي، تدور بعض القصص الشعبية حوله، ومنها: أن مار أفرام السرياني عندما غرس عكازه داخل الدير تحول إلى شجرة وبه شجرة أخرى يطلق عليها شجرة الطاعة.

النساك الأنبا بولا. ولد القديس بولا بمدينة الإسكندرية عام ٢٢٨م وطبقاً لما ورد في مخطوطة مؤرخة عام ١٣٤٥م في المتحف القبطي أن القديس كان له أخ يدعى بطرس، اختلف معه في الميراث بعد وفاة أبيه، وكان لم يبلغ سن الرشد بعد، فزهد الحياة وهرب إلى قبر مهجور لمدة ثلاث سنوات، وكان يصلى ويدعو الله أن يرشده إلى طريق الصواب ثم سكن مغارة بجوار بئر ماء صافٍ وأقام بها ثمانون سنة، وكان يرتدى ثوباً من ألياف الخيل، وعندما مات شاركت الأسود في حفر قبره، وبعد موته جاء عدد من النساك إلى المكان وأقاموا حوله سوراً وبذلك نشأ الدير. وهذا الدير مشيد على هضبة مرتفعة، ويعتقد أنها المكان الذي عبر منه بنو إسرائيل البحر الأحمر عند خروجهم من مصر إلى سيناء^(١٨).

وكان الأنبا أنطوني هو أول من أرسى قواعد الرهبية في مصر، وقد ولد في مدينة «قمن» التي تقع في الجزء الشمالي من هرم سقارة وإلى جنوبها هرم دهشور. وكان أبواه غنيين، ولكنه ترهب في سن العشرين. ولم يضع القديس أنطوني نظاماً محدداً للرهبنة ولكنه ألزم الراهب أن يمارس مهنة يكتسب منها اقتداءً بالسيد المسيح الذي كان يعمل نجاراً. فالراهب لا يجب أن يكون عالة على الآخرين، بل عليه أن يتصدق على الفقراء، وكان الأنبا أنطوني يعمل في صناعة النسلال. وهو لم يلزم الراهب أن يصلى صلوات معينة، وإنما عليه أن يصلى من تلقاء نفسه إلى جانب تلاوة المزامير.

وحياة الرهبان لم تكن نائمة حياة عزلة في الصحراء. فجماهير الناس كانت في الغالب تتبع أماكن تواجد الراهب وتزور الأديرة من حين إلى آخر. والناس لم تترك الراهب أنطوني في عزلته، بل تقاطروا عليه من مصر أولاً، ثم من أنحاء العالم كافة. فكان يشفى مرضاهم ويعزى الحزانى، وعندما نكس الإمبراطور «مسكيانوس» عهده مع المسيحيين وعاد إلى اضطهادهم، هجر الأنبا أنطوني عزلته وقصد إلى الإسكندرية إلى المسجون يزور المقيدين وينقل بينهم مشجعاً معزياً. وعندما كان يأتي الجند لنقلهم إلى مكان الإعدام كان يصحبهم وهو ينشد أناشيد التسييح ويردد لهم الآيات المقدسة، فكان هذا العمل يملأ قلوبهم غبطة وسلاماً^(١٩).

ولم يقف تأثير هؤلاء الرهبان على المجتمع المصري، بل تعداه إلى آسيا وأوروبا. وكان لكتاب البابا السكندري

دير الأنبا بشوى: ويدخله جسد الأنبا بشوى والأنبا بولا.

دير أبو مقار: وهذا الراهب من المتوفية ولكنه ترهبين فى
الملك فجمع حوله الراهبان.

وفى منطقة البحر الأحمر يقع دير الأنبا أنطونيوس، ودير
ثابابولا، وفى سيناء يقع دير سانت كاترين.

وفى جنوب الفيوم يقع دير الأنبا إبراهيم (دير العزب)،
دير السيدة العذراء (دير الحمام)، ودير الملك ميخائيل
(أبوخنة).

وفى بنى سويف يقع دير الأنبا أنطونيوس والأنبا بولس
والأنبا يوحى وفى الأقصر فى البر الغربى دير الشايب (الأنبا
برجيس)، وفى سوهاج دير الأنبا شنودة البحرى والأنبا بشاى
وفى أخميم دير الحواشية والعذراء والملاك.

ثالثاً: الاستشهاد:

أدى الصراع الفكرى والسياسى بين المصريين والرومان
إلى حركة مقاومة شعبية عنيفة قادها البطارقة المصريين.

فقد اعتلى العرش بعد الإمبراطور قسطنطين ما يزيد عن
عشرين إمبراطوراً وكان معظمهم يناصبون الكنيسة المصرية
لشد العداة بسبب اعتناقهم لمذهب أريوس «المالكي» أى
أصحاب الطبعيتين.

واستخدم الأباطرة الرومان كافة أنواع التعذيب الوحشى
مع المسيحيين. وكان أشد هذه الاضطهادات اضطهاد تراجان
عام ٢٩٨م، وأعنفها المذابح التى أنزلها «ديقلديانوس»
بالمصريين. ولذلك فإن الكنيسة المصرية تجعل بدء تقويمها
عام ٢٨٤م. وهى السنة التى تولى فيها هذا الإمبراطور.
ويطلق على هذا التاريخ «تقويم الشهداء» (٢٢).

ولكن هذا لم يمنع المصريين من اعتناق الديانة المسيحية،
وأصبح الاستشهاد هدفاً يسعى إليه المسيحيون. مما أجبر روما
على تغيير سياستها ضد المصريين.

وقد بالغت العقيدة الشعبية فى تكريم هؤلاء الشهداء وإعلاء
شأنهم، وأطلقت عليهم لقب «القديسين» وأصبحت موضع تكريم
وإجلال، فأقيمت باسمائهم الكنائس والأديرة. ولم ينته دور
هؤلاء الشهداء فى المجتمع بموتهم، بل أصبحوا يقومون بأدوار

كثيرة فى حياة الشعب حتى بعد موتهم، بسبب ما لديهم من
قداسة وبركة.

المصطلح قديس:

وكلمة قديس فى الحضارات القديمة كانت تعنى المقدس
للرب. أى المخصص لخدمة الرب حيث كان بعض الأبناء
الذكور والإناث يوهبون للخدمة فى المعابد إلى جانب الكهنة
الرسميين. والكهنة ومن يعملون فى المعبد كانوا يمثلون الرجال
الأنقياء الذين نالوا قدراً من التعليم الدينى والدنيوى. وهؤلاء
الرجال كان ينظر إليهم نظرة مقدسة باعتبارهم رجال السحر
والعلم والدين. فقد كان الطب والفلك وقول الشعر يمارس
باعتباره نوعاً من العلوم الخارقة والمعرفة الإلهية، التى لا
يحصل عليها إلا النصفوة من البشر، بعد تدريب طويل على
حياة الزهد والتعفف (٢٣).

وبمرور الوقت ظهرت طبقة من الأنقياء انفصلت عن
المعبد، وعرفوا كرجال أنقياء مثل: الساحر، والرائى، ومفسر
الأحلام، فاشتهروا بقوتهم الخارقة التى تفوق قوة البشر.

وقبل ظهور المسيحية كانت لفظة قديس، تطلق على بعض
الرجال الذين عرف عنهم الزهد والتقوى، مثل يوحنا المعمدان
الذى كان لباسه من وبر الإبل، ويضع منطقة من الجلد على
حقويه وكان طعامه جراداً وعسلأ برية (٢٤).

وكان حواريو السيد المسيح يقومون بأعمال خارقة، فقد
جاء فى إنجيل متى: «ثم دعا تلاميذه الاثنى عشر وأعطاهم
سلطاناً على أرواح نجسة حتى يخرجوها ويشفوا على كل
مرض وكل ضعف» (٢٥).

وقد اكتسبت لفظة قديس، دلالات جديدة فى عصر
الاضطهاد الرومانى، فأصبحت تدل على الشهداء الذين
استشهدوا فى الدفاع عن العقيدة، فكان المعتقد الشعبى، أن
أرواحهم تصعد إلى السماء وتتحد مع الرب، مثل السيد المسيح
الذى استشهد على الصليب لكى يكفر عن العالم (٢٦).

وفى القرن الرابع الميلادى أصبح يطلق على الكنيسة
الأولى «مجمع القديسين». وفى القرن العاشر الميلادى أعلن
الابا «يوحنا» John الخامس عشر قديساً. وفى القرن السادس
عشر زاد الاهتمام بهذه الوظيفة وأصبح يبنى بجوار مذبح
الشموع فى الكنائس مبنى من أجل شرف القديسين (٢٧).

وكان هؤلاء الرجال على اتصال مباشر بالجماعات الشعبية، ولكنهم فى مرتبة أقل من الأنبياء لأنهم لا يحملون رسالة إلهية، واقتصر دورهم على الإرشاد الدينى والاجتماعى، واكتسبوا قداسة فى حياتهم ويعد موتهم.

وفى الصفحات التالية سوف نقدم صورة عن المعتقدات والممارسات الشعبية التى تدور فى أديرة وكنائس بعض هؤلاء القديسين.

ثانياً: الدراسة الميدانية:

١ - كنيسة مارجرجس بمصر القديمة:

تقع كنيسة مارجرجس فى مصر القديمة، وهى مدينة الفسطاط القديمة التى كان بها ميناء تجارى مهم. وازدهرت المدينة فى عهد عمرو بن العاص الذى اتخذها عاصمة للبلاد.

وتضم المنطقة الكثير من الآثار القبطية والإسلامية واليهودية. فيقع بها المتحف القبطى والكنائس الخمس المعلقة، التى يرجع تاريخ إنشائها إلى القرن الثالث الميلادى، وكنيسة مارجرجس الكاثوليك، ومارجرجس الأرثوذكس، وكنيسة أبو سرجة (سرجيوس) التى ترجع إلى القرن السابع، وكنيسة السيدة العذراء التى فرت إليها عند قدومها من بيت لحم. هذا فضلاً عن وجود جامع عمرو بن العاص، وهو أقدم أنجوامع التى شيدت فى مصر. كما يوجد بها المعبد اليهودى وهو معبد ابن عزرا، الذى عثر فيه على وثائق الجليزا اليهودية والمنطقة من أهم المناطق التاريخية والسياحية، وقديماً كان يسكنها المسلمون والمسيحيون واليهود.

والمنطقة تتمتع بالانتعاش الاقتصادى، فتوجد بها عدة محلات فاخرة لبيع الحلى الذهبية والفضية والأحجار الكريمة، ومعظمها له مطابع قبطى أو فرعونى، وتوجد محلات أخرى لبيع المنسوجات وكليم الحائط والمفارش والأرائى الزخرفية، إلى جانب بعض الأكشاك لبيع التماثيل والحلى ذات الطابع الشعبى، وبعض الباعة يفترون الأرض يبيعون الأوائى الفخارية والمنسوجات والحلى الرخيصة، وشتى أنواع الأيقونات والصور القبطية، والبرديات الفرعونية.

مار جرجس: القديس مارجرجس هو الشهيد الذى استشهد فى عهد الاضطهاد الرومانى وكان فى فلسطين. وفى سن التاسعة عشر رآه أحد الجنود وهو يصلى فأخبر الإمبراطور

الذى أمر بتعذيبه، فتعرض القديس لسبع (٢٨) عذابات، ضرب بالكراياج، ومشط جسده بمشط صلب، مروا بعجلة بها مسامير فوق صدره، ووضعوا المسامير فوق جبينه، وقيدوه بالسلاسل ثم سقوه السم.

فالعذاب فى الفكر المسيحى يعنى خلاص الروح الذى يتم عن طريق الزهد والتشقىف والتغلب على شهوات الجسد، وصلى السيد المسيح - كما سبق أن ذكرنا - يرمز إلى الخلاص للبشرية لأنه كفر بموته على الصليب عن أخطاء البشر (٢٩).

ومارجرجس يعتبر أشهر قديس فى مصر، وله شهرة عالمية، ويوجد باسمه أكثر من ١٢٣ كنيسة مصرية. وهو يظهر فى شكل الجندى المحارب، يركب حصاناً أبيض ويحمل بيديه السهم ليقتل به اللذين رمز الشر. فالقتال هو قتال الشر وشهوات النفس، لكى يصل الإنسان إلى خلاص الروح.

الكنيسة:

الكنيسة لها سقف مقبى وقد بنيت على غرار المعابد الفرعونية بنظام البازيليك، أى ثلاثة أروقة يتوسطها الأرواق الأوسع.

مكان الكنيسة يقال: إنه كان معبداً يهودياً وحول إلى كنيسة للقديس.

والكنيسة ويتقدمها باب ضخم من الخشب يعلوه جرس، ويصعد إليها بعدة درجات. والباب يؤدى إلى حديقة بها أشجار مرتفعة، وأرض الحديقة مرصوفة ببلاط عريض تتخلله الأعشاب، وعلى الجانب الأيسر من الباب توجد منافذ، أما على الجانب الأيمن، فتوجد الكنيسة ويصعد إليها بسلاسل عريضة تؤدى إلى ساحة بها تمثال نصفى للقديس. وهذه الساحة لها سلاسل إلى اليمين وإلى اليسار.

وفى المقدمة توجد الكنيسة وقد حفر على جدارها الخارجى (بالحفر البارز) صورة القديس وهو راكب على حصان ممكاً سهماً. وفى الجانب الأيمن سلاسل تؤدى إلى برج أعلاه تمثال من المعدن.

وفى داخل الكنيسة مقصورة بها صورة القديس وصلى للندور (هذه المقصورة يؤدى فيها الزائر صلاة منفردة) وتوجد مقصورة أخرى بها صورة محفورة (بالحفر البارز) للقديس ويجوارها مذبح للشموع حيث يغرس الزائر الشموع فى الرمال ويشعلها للقديس.

ولا يعين إلا من يؤمن به إيماناً صادقاً ويأتى لزيارته، وإشعال شموعه.

وزوار الكنيسة من مختلف الطبقات ولكن أغلبهم من الطبقات الفقيرة أو المتوسطة أو فوق المتوسطة، وهم من كبار السن، وبعضهم يأتى على عكاز، أو من متوسطى العمر وهم الغالبية العظمى، ومن الشباب ومن الأطفال أيضاً. وهو من المسلمين والمسيحيين الكاثوليك والأرثوذكس، ومن المصريين والأجانب فيغد الكثير من الوفود السياحية لزيارة الكنائس في مصر القديمة.

وتتعدد أسباب الزيارة ودوافعها، وبعض هذه الدوافع ظاهر، ويمكن الكشف عنه بسهولة. ولكن هناك أسباباً خفية أخرى سنحاول الكشف عن بعضها. فبعض الزوار جاء لأغراض الشفاء والعلاج أو لحل المشكلات أو لتحقيق أمنية وهم جميعاً يشعلون الشموع ويضعون النذور في صندوق النذور وبعضهم يودى صلاة خاصة أمام صورة القديس ويضع بعض الرسائل في الإطار الأمامى وبعضهم يبكى من شدة الانفعال. وهناك بعض الوفود السياحية التى جاءت لكى ترى أو تدرس الآثار القبطية وربما كان بعضهم له دوافع اعتقادية ولكن أغلبهم يفضل الآثار القبطية.

وهناك دوافع أخرى تدفع إلى زيارة الكنيسة فقد أدت الاتجاهات الدينية المتعصبة إلى دفع بعض رجال السياسة إلى زيارة الكنائس للتخفيف من حدة التوترات التى سادت المجتمع المصرى فى الآونة الأخيرة.

وعند باب الكنيسة يجلس القس فى حجرة ويقف أمامه الزوار فى صفوف لكى يرسمهم بالزيت المقدس. فالمعتقد أن هذا الزيت يمنح البركة طوال الأسبوع.

المعجزات عن مار جرجس:

فى لقاء مع زوار الكنيسة والكنائس الخمس سمعت الكثير من الروايات والحكايات الشعبية عن معجزات القديس. وهم يروون هذه الحكايات باعتبارها أحداثاً حقيقية وقعت وشاهدوها بأنفسهم. فالإيمان مطلق بقدرات القديس ومعجزاته. وسوف أذكر بعض هذه الحكايات فى السطور التالية بعد تصنيفها تصنيفاً وظيفياً، أى باعتبار الوظيفة التى تؤديها تلك الحكايات فى حياة من يؤمنون بها.

فى وسط الكنيسة «قدس الأقداس» وهو مكان مغطى بسنائر حمراء من القبطية لا يدخله إلا الراهب الأكبر. ويجواره منبر من الخشب يصعد إليه القس لإلقاء خطبة الصلاة. وأمامهم المقاعد الخشبية الخاصة بزوار الكنيسة وقد صفت فى صفوف بفصلها طرقات، وهى مقاعد من الخشب العريض (بنشات).

والكنيسة بها الكثير من الأعمال الفنية وكل جزء من هذه الأعمال يشير إلى رموز اعتقادية. ففى قبة الكنيسة رسمت صورة السيد المسيح وهو ممسكاً بالإنجيل وحوله اثنى عشر قطعة من الزجاج الملون، وهى ترمز إلى الحواريين الاثنى عشرة وفى سقف الكنيسة علفت نجفة ضخمة تزن حوالى ٣٠٠ طن ويتدلى منها قطعة كريستال كبيرة على شكل بيضة (٣٠) الطاووس، وهى ترمز للسيد المسيح. فالطاووس يرمز إلى العين الحارسه، وهو رمز فرعونى للإله حورس.

كما وضع شمعدان مكون من فرعين فرع يرمز للسيد المسيح والآخر للسيدة العذراء. كما وضع صليب رمزاً للخلاص وتندلى من السقف قناديل تشعل بالزيت (٣١).

وقد وضعت الأدوات التى عذب بها القديس فى حجرة خاصة تطل على حصن بابلون وتشتمل على: عجلة مسننة ومشط صلب، وقبقاب، وصورة القديس وهو يقتل الثنين، وحجر رخامى كبير، وسلسلة بها طوق للرقبة، وصليب وشمعدان كبير يقف على الأرض.

وهذه الأدوات ترمز إلى خلاص الروح من شهواتها، والتغلب على الضعف الإنسانى. والشمعدان بشعلة واحدة يرمز إلى اتحاد روح القديس بالرب.

وأسفل الكنيسة يوجد سكن الراهبات، وهو مبلى منذ أربعين سنة فقط، وتكتصل الكنيسة بمبنى مار جرجس الراهبات عن طريق سلم إلى أسفل.

الزيارة: يفضل زيارة القديس فى أعياد رأس السنة والتكريسماس من ١٢/٢٥ إلى ١/٧. وتختلف درجة الارتباط بالقديس من فرد إلى آخر فكل فرد يكون له ارتباط نفسى بقديس خاص يؤمن به ويرتبط به بصلات روحية. فالبعض يرتبط بالسيدة العذراء والآخر بالقديس مارمينا والآخر بالقديس مار جرجس. والمعتقد الشعبى أن القديس لا يستجيب

قالت راهبة تحت التمرين، وهي فتاة لها ملامح قبطية جميلة تخرجت في كلية التجارة حديثاً.

«كان أحد المرضى قد ذهب إلى الطبيب ولم يجد معه العلاج لأنه كان مصاباً بأورام خبيثة، ويحتاج إلى جراحة عاجلة. ولكنه قرر أن يأتي إلى القديس ويطلب منه المساعدة. وبعد زيارة القديس شعر بالراحة، وتوقف الألم، ثم عاد وذهب إلى الطبيب فأخبره أنه شفى تماماً» (٣٢).

وفي رواية أخرى:

«إن إحدى السيدات المسلمات كانت مصابة بالعمى. وعندما جاءت يوم الأحد وصلت أمام صورة القديس شفيت تماماً، وعاد إليها بصرها» (٣٣).

فك الضيق:

قالت إحدى الزائرات:

«إن مارجرجس سريع النداء. وكل فرد له أنبا «قديس، خاص يؤمن به إيماناً قوياً لفك الضيق والدعاء له. «ش الله يا مارجرجس» (٣٤).

وفي رواية أخرى:

«من كان في ضيق ولا يأتي لزيارة مارجرجس يكون ملعون ابن ملعون» (٣٥).

إحياء الموتى:

قالت سيدة بسيطة (ابنتي مات ومارجرجس أحياء) (٣٦).
وعندما استدرجتها في الحديث فهمت منها أن ابنها كان قد فر من المنزل ولكن قس الكنيسة استطاع أن يعيده ويلحقه بالعمل في الكنيسة. ففي كثير من الأحيان تختلط صورة القديس في التصور الشعبي بصورة قس الكنيسة أو البابا شودة وكل ما تقوم به هذه الشخصيات يعتبر أعمالاً قام بها القديس نفسه.

الحماية من الوقوع في الخطيئة:

قال إخباري:

«إن مارجرجس يظهر لي في الحلم في صورة ضابط يرتدى ملابس بيضاء بصورة متكررة، ويعني من الوقوع في الرذيلة، أو الانغماس في الشهوات مع النساء أو شرب الخمر» (٣٧).

قال حارس الكنيسة:

«في إحدى المرات كنت أجلس فرأيت مارجرجس يظهر في صورة فارس فوق الحصان ثم طار. وبعد ذلك سمعت خبط على الباب وكان البعض يقول إن المقابر تشتعل بها الليران، وجدت بعض الصبية يشعلون أوراقاً» (٣٨).

صورة القديس في الفكر الشعبي:

إن مارجرجس يظهر في صورة فارس يرتدى بدلة ضابط بيضاء ويحمل سهماً، أحياناً يظهر على أية صورة أو أيقونة، وأحياناً يظهر في الحلم في صورة حدوة الحصان (٣٩).

وإذا حاولنا أن نصف هذه الحكايات يمكن أن ندرجها تحت قصص الخوارق والمعجزات، ولكنها تؤدي وظيفة معينة في إرساء قواعد الأخلاق والتخلص من الضيق النفسي أو الأمراض وحماية الكنيسة من الاعتداءات.

الاحتفال السنوي:

يقام احتفال سنوي في ذكرى استشهاد القديس في ٢٤/٤. ولكن الاحتفال يبدأ يوم ١٧ حيث يحتفل بعيد الأموات. والاحتفال بمارجرجس يكون يوم ٢٢ وصبيحة العيد يوم ٢٣. وسوف نقسم الاحتفال إلى ثلاث مراحل هي:

أولاً: الاحتفال في الكنيسة:

يبدأ الاحتفال بالإنشاد الديني باللغة اليونانية حيث يترنم الراهب وخلفه الزوار هلولا «سرور وفرح»، ويكون هذا داخل الكنيسة ويصاحب ذلك الصلاة.

ثانياً: الاحتفال عند المقابر:

بعد الصلاة والاحتفال بالدق على الطبول ينزلون إلى المقابر وهم يحملون صورة القديس مزينة بالزهور، والصليب رمزاً للسيد المسيح. ويصلون عليه ثم يدفونونه ويلقون عليه الزهور. ثم يعودون ويأخذون الصليب إلى مكانه في الكنيسة رمزاً للخلاص والبعث. فقد صعد السيد المسيح إلى السماء بعد دفنه طبقاً للعقيدة المسيحية (٤٠).

ثالثاً: الاحتفال في ساحة الكنيسة:

يتم تناول الجزء الأوسط من القران ويضعون فوقه للبيذ رمزاً لدم السيد المسيح. وفي هذا اليوم تنام أعداد كبيرة من

لترار في الكنيسة في الفضاء الخارجي ويجوار المقابر، لكي
يغنون للشموع طوال الليل للقديس ويأتون بالنذور ويأكلون في
ساحة الكنيسة.

رمز الاحتفال والرسالة التي يرسلها:

١. الاحتفال عند القبور له دلالاته التاريخية، والاعتقادية،
وآثاره النفسية العميقة. فالتخلفية الثقافية المصرية تعتبر أن
الموت هو الحياة الأبدية، والتكثير من الاحتفالات المصرية
بفضيها الأهل في المقابر بجوار الآباء والأقارب المتوفين. كما
أن البقاء في القبور له أثره النفسي العميق الذي يساعد الإنسان
على التخلص من مشاكله. فالشعور بعدم استمرار الحياة
يخلص الإنسان من مشاكله الدنيوية ويملاً نفسه بالموعظة
والأمل في الخلاص من أسر العالم المادي، والعالم المحدود،
كما أن الخوف من المجهول والموت قد يدفع الإنسان إلى
السلوك السليم.

٢. فكرة التضحية بجسد المسيح ترتبط بالمعتقدات القديمة
عن الطوطمية فاشترك مجموعة من العباد في أكل
القربان^(٤١)، وهو حيوان طوطمي، يؤدي إلى الاعتقاد في أن
أعضاء الجماعة يدخلون في اتحاد نشط بالمصدر الإلهي مع
بعضهم البعض. وقد حل عيسى محل هذا القربان وبالتضحية
به على الصليب نزل آثام العالم، ويمكن المؤمنون من المثول
أمام الله في طهارة من الإثم والاستعداد لتلقي نعمة التجدد أو
البعث الجديد^(٤٢). وهم عند تناول القربان يثلون «باسم الأب
والابن والروح القدس»، فالإله الأب هو الأب الكريم للإنسان.
أما الإله الابن فهو المسيح المخلص الذي تجسد فيه الحب
الإلهي للإنسان. أما الإله الروح القدس، فهو المسيح كما
يعيش في فؤاد كل مسيحي ولد من جديد، وفي الكنيسة التي
ترجّد كل المسيحيين في حب مكرس للأب والمخلص الذي
أرسله^(٤٣).

فقد طورت المسيحية فكرة الصلب اليهودية حيث كان
الموت على الصليب هو أشنع أنواع الموت في الفكر
اليهودي^(٤٤). ولكن الصلب أخذ مفهوماً جديداً في الفكر
المسيحي، وأصبح يدل على الخلاص الروحي. ويمارس
المسيحيون في فلسطين عبادات يطلق عليها (درب الصليب)،
وهذا الاسم يطلق على المسافة التي قطعها السيد المسيح بين
دار بيلاص ورأس الخليل حيث مات. وكانت السيدة مريم

الغبراء مع جماعة من المؤمنات، يقضون وقتهم في العبادة
في هذا الطريق لكي يقتدوا آثار السيد المسيح للخلاص.
واقتردى بهم من جاء بعدهم، فكانوا يأتون لإحياء ذكرى تلك
الآلام. وفي عام ١٨٨١، تبلى القديس «بوربيوريس»، وهو من
رهبان مارفرنسيس إحياء هذه الطقوس فأسس أخوية اسمها
«أصدقاء يسوع ومريم»، وكانت هذه الجمعية لها سلطة مباركة
مراحل درب الصليب وهي كالآتي: الحكم على يسوع بالموت،
يسوع يحمل صليبه، سقوط يسوع للمرة الأولى، المرحلة
الرابعة يلتقي بأمه، المرحلة الخامسة يسوع مسعف يحمل
الصليب، المرحلة السادسة القديسة فيرونیکا تمسح وجه يسوع
بالمنديل. وهذه المراحل تصل إلى ١٤ مرحلة يرمز لها بـ ١٤
صليباً، وتعلق الصليبان في هذا الاحتفال، في المنازل والكنائس
ويقام احتفالاً كبيراً في هذه المناسبة^(٤٥).

مارجرس الراهبات

قد تلحق البنات بمارجرس الراهبات، أما الرجال
فيلتحقون بالكنيسة ويعملون بها. ولا تقبل الراهبة في هذا
السلوك إلا بعد التخرج من الجامعة، حتى لا يكون الفقر هو
الدافع إلى الراهبة. ويتم اختبارها قبل دخولها إلى سلك
الراهبة، وترتدى الراهبة تحت التمرين ملابس رمادية وغطاء
رأس أسود، أما الراهبة التي اجتازت تلك المرحلة فترتدى
ملابس سوداء.

المكان يقسم إلى قسمين: قسم خارجي وآخر داخلي.

القسم الخارجي يفرش بالحصير، وتخلع عنده الأحذية.
والقسم الداخلي مقسم إلى ثلاثة أقسام: قسم تجلس به الراهبات،
والقسم الثاني عبارة عن صالة متسعة، والقسم الثالث حجرة
صغيرة بها صورة القديس التي لها زجاج مفتوح من أعلى
توضع بها رسائل للقديس.

وعند زيارة هذا المكان، يقوم الزائر بإشعال شموع للقديس،
ويصلي صلاة صامئة وقد يرسل رسائل للقديس مكتوبة توضع
في الإطار المعلق، وعند خروجه إلى الصالة التي في الوسط
يقوم بطقوس أخرى كالآتي:

يصطف الزائرون صفوفاً أمام الراهبة الأم، التي تضع قيد
القديس في رقبة كل منهم، ويحنى رأسه ويصلي صلاة
صامئة، ويطلب تحقيق أمنية، وأثناء تلك الصلاة تضع الراهبة

يدها فوق رأسه، وتصلى من أجله، ويقوم بهذه الطقوس المسلمون والمسيحيون على حد سواء.

فالفكرة الأساسية لهذه الطقوس، هي أن الخلاص الروحي يأتي بعد المعاناة وعن طريق إصلاح النفس وإذلالها جسدياً ونفسياً حتى يتغلب الإنسان على غروره، وبالتالي يتقرب إلى الله أو يصل إلى حالة من السلام مع النفس.

٢ - دير مارمينا:

القديس مينا هو ثاني قديس بعد مارجرجس، وهو ابن (أودوكسيس) الذي كان حاكماً لإقليم في الدلتا. وهي بلدة لانفيوس إيشادي (زاوية زين) بالمنوفية. وكان محبوباً بسبب بره وتقواه، وقد أثارت هذه المحبة غيرة أخيه وكان والياً أيضاً لإحدى المقاطعات. فوشى به لدى الإمبراطور الذي أصدر أمراً بنقله إلى ولاية أخرى في شمال إفريقيا. وعندما توفي والد القديس وهو في الحادية عشر، ثم توفيت أمه وهو في الرابعة عشر أصبح وحيداً. فانضم للجيش ونال مكانة لا بأس بها رغم صغر سنه. وفي التاسعة عشر من عمره صدر المنشور الإمبراطوري في ٢٤ فبراير عام ٣٠٣م الذي يفرض عبادة أبولون وأرطاليس فما كان من مينا إلا أن وزع أمواله على الفقراء وترك الجندية إلى الصحراء. وظل خمس سنوات مقيماً في الصحراء يصوم ويصلى ويدرس الكتب المقدسة.

وفي إحدى الاحتفالات الوثنية عندما كان في الإسكندرية اقتحم الاحتفال وصاح «أنا مسيحي»، فتعرف عليه بعض الجنود، وأمر الإمبراطور باللقاءه في السجن حتى ينتهي الاحتفال.

وتعرض القديس للعذاب، جلده بسبور مصنوعة من جلد الثور اللين، وقشط جلده حتى ظهرت عظامه، ومزق جسده بأوتاد حديدية ثبتت على الأرض ثم سحبوه عليها، ودلكوا جراحه بملح خشن ووضعوا مشاعل ملتهبة تحت ضلوعه، وضرب على فمه فكسرت أسنانه. ثم أرسلوه إلى والي آخر لكي يتلقى قدرًا آخر من العذاب، وأثناء رحلته في السفينة جاء إليه صوت من السماء يقول:

«لا تخف يا حبيبي مينا فإنني سأكون معك أينما تحل»

وفي السجن ظهر له السيد المسيح، ورشم جسمه بالزيت ومنحه السلام فانتعش القديس. وأمر والي بنشر جسده ولكن

المنشار ذاب كما يذوب الشمع إذا اقتربت منه النار. أخيراً قرر الوالي قطع رأسه، وحرق جسده بالنار. وعندما ألقى بجسد القديس في النار ظلت النار مشتعلة ثلاثة أيام دون أن يحترق الجسد. فقام بعض المؤمنين بأخذ الجسد ودفنه بكل عناية في مكان لائق عام ٣٩م.

الدير في صحراء مريوط:

يعد دير مارمينا ثاني أشهر مزار مسيحي على مستوى العالم بعد مارجرجس. وقد بنيت للقديس عدة كنائس، في إيطاليا، وألمانيا، وفي إحدى قرى إسبانيا (سانت مات)، ويقام له احتفال في يوغسلافيا، حيث يخرج المحققون في الشوارع وهم يحملون صور مارمينا المصري، ويعد أشهر شهيد في بلغاريا.

يقع دير مارمينا في صحراء مريوط بالقرب من مدينة برج العرب، في الساحل الشمالي، على بعد ٧٠ كم من مدينة الإسكندرية وعلى بعد كيلومتر واحد من الدير الحالي.

ويقع وادي مينا، وهو مكان أثرى لبقايا مدينة قديمة كان يقع في وسطها قبر الشهيد مارمينا. وعلى بعد حوالي ٥ كم من الدير تقع مزرعة الدير.

الدير الحالي نشأ عام ١٦٥٩ في عهد البابا كيرلس السادس. فيروى أن الشهيد مارمينا ظهر للبابا في الرؤيا، وقال له: «عاوزك تبني لي دير في مريوط مرة أخرى علشان دي إرادة رينا». وبدأ البابا بإرسال وزارة الآثار، والسياحة، لكي يسمح له ببناء الدير واستمرت هذه المراسلات لمدة خمس سنوات، وكان يلح أثناء تلك المراسلات أن تخصص له حجرة يبقى بها في المدينة القديمة ليقيم بها كراهب متوحد. ولم يأت إليه الرد إلا في يوم ١٠ مايو عام ١٩٥٩.

وكان هذا اليوم يوم رسامته كبطريك للكنيسة القبطية، فأرسل الرد إلى هيئة الآثار بأنه كان يطلب البقاء في المدينة الأثرية عندما كان راهباً متوحدًا، ولكنه الآن أصبح بطريرا، فهل من الممكن أن توكل إليه المنطقة الأثرية ليعيد بناءها. فرفض طلبه ولكن بعثت إليه الموافقة على بيع أرض مجاورة للمنطقة الأثرية مساحتها حوالي مائة فدان، بنى عليها الدير الحالي. ثم نقلت رفات القديس مارمينا إلى الدير عام ١٩٦٢. وبدأ الناس يحضرون إلى الدير للحصول على بركة الشهيد.

الدير يشتمل على عدد من المباني، أهمها: كنيسة للسيدة العذراء وكنيسة للأنبا صموئيل وكاتدرائية^(٤٦) خاصة بالشهيد مارمينا ومبنى لمصنفة الرهبان أسفلها مطعم لزوار الدير.

ويلحق بالدير عيادة طبية وورشة للتجارة ومخبز كما توجد منافذ لتوزيع منتجات الدير وأكشاك لبيع الهدايا والصور والكتب. وفي المزرعة التابعة للدير يوجد منحل، وتربية حيوانات وأرانب وعيادة بيطرية، كما يملك الدير عددًا من العربات النصف نقل وجرارات زراعية. والدير محاط بسور منخم تتقدمه بوابة من الصاج المصمت. وطرق الدير تزرع بأشجار الزيتون.

كنيسة السيدة العذراء:

بنيت كنيسة السيدة العذراء بسبب قصة تروى: أن والدى الشهيد لم يكن لهما أبناء، وكانا يداومان الطلب من الله. وفي عيد القديسة مريم والكنيسة مليئة بالأطفال المعمدين، كانت والدة القديس (أوفيميه) حزينة تشاق إلى أن يكون لها ولد يفرح قلبها. فأتجهت إلى أيقونة القديسة العذراء مريم وبكت وسعت صوتًا من الأيقونة يقول «آمين» ففرحت كثيرًا وأطمأن قلبها ووثقت أن الله سيستجيب لطلبها، بشفاعته أم النور^(٤٧).

وطقس التعميد له أهمية بالغة في العقيدة المسيحية. وهو يقابل طقس الختان في اليهودية وهو توبة عن الخطيئة^(٤٨). وهو في المسيحية يعنى الولادة من الماء والروح القدس والتحرر من الخطيئة.

ويتم كالآتي: تقف الأم وتحمل طفلها على ذراعها الأيسر، والوجه جهة الغرب ويحدد جهة الشيطان، على أعماله الشريرة. ثم يلتفت إلى الشرق، ويعلن إيمانه بأبن الله (المسيح)، والثالوث المقدس، وبالكنيسة الواحدة. ثم يغسل في حوض المعمودية ثلاث مرات، ويعمده الأب الكاهن باسم الأب والابن والروح القدس. ثم يمسحه بالميرون المقدس سر تثقيث، ويرسم جسده ستة وثلاثين رسمًا فيقنّس^(٤٩).

رموز الاحتفال:

١- الغرب هو اتجاه الشيطان. أما الشرق، فهو اتجاه الإله وهذا الاعتقاد يرتبط باتجاه شروق وغروب الشمس.

٢- والكنيسة الأرثوذكسية تؤمن بأن الله ذو طبيعة واحدة ولكنه مثلث الأقانيم، أقنوم الأب وأقنوم الابن وأقنوم الروح

القدس، وأن أقنوم الابن، يتجسد في الروح القدس، وأن أقنوم الابن، يتجسد في الروح القدس، فالمسيحية تؤمن أن الله واحد ولكن له ثلاثة أقانيم، وكلمة أقنوم كلمة سريانية يطلقها السريان على كل من يتميز على سواه، على شرط أن يكون مما يشخص وله ظل. ولذلك فإنه يراد بالأقنوم التعيين، وليس لها مرادف في اللغة العربية. والأشخاص هم الذات المنفصلة أحدهم عن الآخر، أما الأقانيم فهم ذات واحدة هي ذات الله، هم واحد في الجوهر بكل صفاته وخصائصه لأنها ذات الله الواحد^(٥٠).

تقع كنيسة العذراء في مواجهة الباب الرئيسى للدير ويصعد إليها بسلم من درجات عريضة عدة. ويعلوها برج يحمل صليبًا. والكنيسة لها باب خشبي عريض وباب آخر جانبي على الجانب الأيمن. وعند الدخول من الباب الرئيسى يوجد مذبحان للشموع: المذبح الأيمن للنساء، والمذبح الأيسر للرجال، ويجواره صندوق للنذور. وكل مذبح يوضع في حجرة مربعة بدون أبواب، وتجلس النساء على الأرض بعد إشعال الشموع، أما الرجال فيقدمون الشموع ويغادرون المكان. والكنيسة مكونة من ثلاثة أروقة وبها الكثير من الأعمدة الرخامية، وفي الرواقين الأيمن والأيسر توضع المقاعد الخشبية. وفي مقدمة الكنيسة مسرح خشبي. مفروش بالسجاد، وتجري فوقه الطقوس التي يؤديها الرهبان والشمامسة والقساوسة ولا يصعد إلى هذا المسرح بالأحذية. والسقف فوق المسرح مكون من ثلاثة أجزاء، الجزء الأوسط مقبى. وخلف هذا المسرح توجد حجرة منفصلة، مغطاة بستائر حمراء عليها علامات الصليب باللون الذهبى، ولا يدخلها إلا الرهبان يوضع في وسطها المذبح، وهو مغطى بمفرش أبيض فوقه آخر شفاف. وصورة للسيد المسيح، وصليب كبير ومنضدة عليها إنجيل (مغطاة بمفرش أحمر) وثلاثة شمعدانات، ويوضع شمعدان رئيسى على الجانب الأيسر من المذبح يتم إشعال بقية الشمعدانات منه. وأرضية الحجرة مفروشة بالسجاد الأحمر.

وفي قاعة الكنيسة منبر خشبي منقوش بالنقوش الذهبية، ومرسوم عليه صورة القديس ويجواره مذبح للشموع في الجانب الأيمن من الكنيسة، وفي مقدمة الكنيسة علقت صورة للسيدة العذراء، وصورة القديس مارمينا، ويتدلى من سقف الكنيسة عدد من الثريات.

طقوس الصلاة في الكنيسة:

«فليقبل كل منكم الآخر». فيقبل كل فرد يديه ويضعهما إلى بعضهما ويلتقي مع يدي أقرب مصل بجواره».

وبعض النساء كن يغطين رؤوسهن بطرح سوداء، والبعض الآخر وضع «إشارات» ملونة أما الشابات الصغيرات فقد وضعن «إشارات» صغيرة عليها صور القديس مينا أو علامة الصليب، أو صورة السيد المسيح. وبعض النساء تركزن شعورهن مكشوفة. وكان المصلون من مختلف المستويات الاجتماعية. فقد ارتدى بعض الرجال الجلباب أو القميص أو البطلون أو البدل الصيفية.

ثم اتجه الكاهن إلى المذبح في حجرة قدس الأقداس وأخذ يتلو صلاة وهو راكع على الأرض، وممسك بالمذبح وهو يمسك الصليب في يده اليسرى. أثناء الصلاة وقف الشماسة على المسرح الخارجى بجوار صورة القديس مارمينا، وكانوا يركعون على الأرض ويشاركون في أداء الصلاة وكان منهم عدد من الأطفال أيضاً، ويرتدون جميعاً جلباب بيضاء رسمت عليها الصليبان بخيوط ذهبية. وبانتهاء الصلاة انتهت الطقوس الرسمية.

هذه الطقوس ما هي إلا أداء درامي لقصة صلب السيد المسيح، وقيامته من القبر بعد موته^(٥٣). وقام بأداء دور السيد المسيح الكاهن داخل قدس الأقداس. وخروجه من هذه الحجرة هو رمز لقيامته السيد المسيح. وبعد انتهاء الطقس الدرامي، خرج الراهب من قدس الأقداس وجلس على كرسي كبير أمام باب الحجرة. وصعد الرجال والنساء على المسرح بعد خلع الأحذية، ووقفوا في طابورين: طابور للنساء في الجانب الأيسر، وطابور للرجال في الجانب الأيمن، وأخذوا يتناولون من النبيذ كل بدوره، وكان الراهب يضع النبيذ في قنينة ومعه ملحقة. وكان بعض النساء يحملن أطفالاً رضع، وكانت الأمهات والأطفال يتناولون النبيذ أيضاً، بما في ذلك كبار السن. ثم تم توزيع الفوط الملونة ووزع القريان وهو نوع من الخبز^(٥٤).

وجاء أحد القساوسة بملايس سوداء وانفرد بصلاة خاصة أمام صورة القديس مينا. وانفرد آخرون بقس آخر في زاوية بعيدة على انفراد، وكانت إحدى الفتيات تبكي بشدة أثناء اعترافها له. وتجمع بعض النساء في مكان مذبح الشموع لإشعال شموع للقديس. وتجمع عدد من الرجال بجوار صندوق

يقوم زوار الدير بالصلوة داخل الكنيسة في بداية يوم الأحد وقد تمت الصلاة كالآتي: جلست النساء في الجانب الأيسر من المسرح والرجال في الجانب الأيمن. وأشعلت الشموع في مقدمة الكنيسة، وعلى المسرح الخشبي وضع الإنجيل فوق حامل. وبدأت الطقوس في الحجرة الداخلية (قدس الأقداس)، وكان الراهب الأكبر يرتدى ملابس بيضاء (جلباب) على ظهره وأمامه صليبان باللون الأصفر، ويضع على رأسه طاقية فوقها شال أبيض، وله لحية طويلة تصل إلى صدره ويقف بجواره عدد من الرهبان يعاونونه في أداء الطقوس، وكان يقف أمام المذبح داخل الحجرة وظهره للجمهور ويفرد ذراعيه ليكونا مع جسده شكل الصليب. وكان أحد الرهبان يضع فوطة صغيرة (بمبي اللون) فوق كل كف من يديه، من الفوط الموضوعة فوق المذبح. وراهب آخر يهرى عليه بمروحة من القماش القطنى المقلم (باللون الأحمر والأبيض)، وراهب آخر يهرى عليه بإحدى الفوط^(٥١) لونها لثني، وآخر يقف أمامه يطوى فوطة بمبي ويشكلها في شكل مثلث ويضعها أمام عينيه. وكان الراهب الأكبر يمسك بالصليب في يده اليسرى، ويقوم راهب آخر بإشعال الشمعدان الموضوع فوق المذبح من الشمعدان الرئيسي على الجانب الأيسر، وراهب آخر يحمل مبخرة يطوف بها حول المذبح. كان أحد الرهبان داخل هذه الحجرة يرتل ترتيلات ويشارك المصلين في غناء بعض الفقرات باللغة القبطية والعربية.

خرج الكاهن من قدس الأقداس وهو يحمل الصليب في يده اليسرى ويرش على المصلين بالماء المقدس^(٥٢) ثم يجفف يديه ببشكير لونه بمبي، ويقف على المسرح يلقي خطبة الصلاة باللغة العربية ويستشهد بفقرات من الإنجيل. وفي آخر الخطبة يلف بالمبخرة بين المصلين مرتين ثم يعود إلى المسرح. ويأخذ أحد الشماسات في إنشاد المزامير وكان المصلون يشاركون في غناء بعض الفقرات وعندما كان يذكر (أبانا الذى فى السماء) كانوا يقفون ويقبلون أيديهم ويقبلونها ويرفعون أيديهم إلى السماء أثناء الوقوف، وكانت إحدى النساء شديدة الانفعال وكانت تستغرق في بكاء، وبعض الرجال يغلق عينيه من شدة الانفعال. وفي نهاية الإنشاد يقول الراهب:

النذور، بينما جلس بعض كبار السن على سلالم الكنيسة أو في ركن بجوارها.

كاتدرائية الشهيد مارمينا:

بعض الزوار اتجه لزيارة كاتدرائية الشهيد مارمينا التي ألحقت بالدير وهي من أكبر الكاتدرائيات في مصر، حيث يوجد بها مذبح، وقد وضع حجر أساسها البابا كيرلس السادس في وقت لم يكن عدد رهبان الدير يزيد عن خمس رهبان، ولم يكن يأتي للدير إلا عدد محدود من الزوار، فأنشأ كاتدرائية تسع ٢٠٠٠ شخص في وسط الصحراء. وكان ذلك موضع خلاف وهجوم ضد البابا ولكنه أصر على بناء الكاتدرائية، وقال لهم سوف يأتي الوقت الذي تقولون فيه لماذا لم تبني الكاتدرائية أكبر من ذلك. واليوم أصبحت هذه الكاتدرائية نملاً بالزوار أيام الجمعة والأحد وأيام الحدود^(٥٥).

الأكل في المضيغة:

تجمع الزوار في حوالي الساعة الواحدة في المضيغة ولتفت كل مجموعة حول منضدة ووضعوا أنواعاً من الأسماك المملحة، واجتمع عدد كبير أمام منافذ تقديم القول المدمس الذي يقدم مجاناً لزوار الدير. وجلس بعضهم في فرائدة المضيغة، بينما تجمع عدد آخر خلفها وفرشوا مفارش على الأرض ووضعوا فوقها الطعام. وكان يسود الجميع جو من المرح والبهجة.

فأداء الطقوس يؤدي إلى حالة من التطهير النفسي الجماعي بسبب شدة الانفعال الديني والانبهار الشديد بالمشاهد المختلفة، فالرسالة التي ترسلها الطقوس هي رسالة المحبة والإخاء.

سكن الرهبان:

يوجد بالدير حوالي ٦٠ راهباً وعدد كبير منهم من خريجي الجامعات. والراهب لكي يدخل إلى سلك الرهبنة^(٥٦) يتجرد من أمواله. فالسيد المسيح كان يقول: «إن دخول غنى إلى ملكوت الله مثل دخول جمل من خرم الإبرة». ولهذا قصة.

فمدينة أورشليم كانت محاطة بسور له أبواب عدة وكان أصغر تلك الأبواب باب يسمى (باب خرم الإبرة). وكان مرور لجمل من هذا الباب لا يمكن أن يتم إلا بعد تخليصه من

أحماله. وقد شبه السيد المسيح الراغب في الدخول إلى الرهبنة بهذا الجمل، فعلى الراغب أن يتخلص من أمواله وكل ما يربطه بالدنيا.

ويظل الراهب فترة تحت التمرين، يرتدى خلالها ملابس رمامية، وعند رسامة الراهب يرتدى ملابس سوداء حداثاً على العالم الفاني الذي تركه. وينام على الأرض دون حراك ويصلون عليه صلاة الموتى، لأنه سوف يولد من جديد في حياة الرهبنة. وهو يرتدى هذا اللون في جميع الأوقات حتى في «الثلاية» وينام وهو يرتدى السواد، أما داخل الكنيسة فهو يرتدى ملابس بيضاء فوق هذه الملابس السوداء لأن اللون الأبيض رمز النقاء وهو رداء الملائكة.

ويقوم نظام الرهبنة على أساس الطاعة المطلقة لرئيس الدير فهو يشبه النظام العسكري، ولكنه نظام نابع من المحبة والإيمان. والراهب لا يرث ولا يورث لأنه يتجرد من أمواله قبل الدخول للدير.

ويقع مسكن الرهبان داخل الدير وله باب خشبي مزين بعلامات الصليب المغرغة ولا يسمح لأحد بالدخول إلى هذا المبنى إلا إذا طلب مقابلة أحد الرهبان. ويقوم بحراسة الباب طفل في العاشرة من عمره، وهو يمضي وقته في تنقية الأرض الذي يطبخ للراهبان. والمبنى مكون من طابقين: في الدور الثاني توجد صالة للطعام وأخرى لاجتماع الرهبان. ويقام بالمبنى ٦٠ راهباً وعدد من العمال الذين يعملون في المطعم والمطبخ.

صالة اجتماع الرهبان:

وهي صالة كبيرة مفروشة بالسجاد يوضع بها أنثريه أسبوطي عليه فرش من القماش (الجبلان) ويوضع بها عدد من صور السيد المسيح، بعضها محاط بإطار، والآخر محفور فوق الصليب أو على مثلث من الخشب. كما توجد صورة ضخمة للبابا شنودة الثالث، وخريطة للدير وشكل من الخشب يمثل كنيسة. كما علق الكثير من عبارات الإنجيل التي جاء بها ذكر مصر، وكتب باللغات القبطية والإنجليزية واليونانية.

وفي صالة الطعام يحرص الرهبان على تقديم الطعام لزوارهم، وهو طعام نباتي خالي من اللحوم (فول، أرز، بطاطس) وقد قدم لنا الراهب طعاماً من القول والعدس، وقد قبلت الطعام وكان ليقولي الطعام أثره الطيب في نفس الراهب. أما راهب الدير الذي استضافنا فكان صائماً. ولا توجد قاعدة

عامّة للصوم ولكن فى الإنجيل: «متى صمتتم فلا تكونوا عابسين فادهن رأسك واغسل وجهك لكى لا تظهر للناس صائماً بل لأبيك الذى فى السماء فأبوك الذى يرى فى الخفاء يجازيك علانية» (٥٧).

المنطقة الأثرية وادى مارمينا:

وادى مارمينا هى منطقة أثرية والطريق إليها غير مرصوف ولكنه مدق ترابى يمكن أن تسير عليه السيارات بسهولة. وتبلغ مساحة الوادى ٢٠٠ فدان ويتوسطها قبر الشهيد مارمينا. وربما يرجع تاريخ المنطقة إلى القرن الثالث أو الرابع الميلادى، وكانت مدينة وظلت قائمة حتى القرن السابع أو العاشر أو الثالث عشر الميلادى. ولكن معظم المؤرخين يجمعون على أن وادى مارمينا كان معروفاً فى القرن الخامس والسادس الميلادى. والمنطقة بها آثار كنيسة وحمام كان مقاماً بجوار بئر ماء. وقد تم اكتشاف المدينة الأثرية بواسطة العالم الألمانى «كوفمان» عام ١٩٦٥ ومازالت الاكتشافات الأثرية قائمة فى هذه المنطقة بالتعاون مع هيئة الآثار المصرية وألمانيا. وفى عام ١٩٨٧ تم اكتشاف معاصر للزيت والكثير من أجساد الشهداء. والمنطقة لها أهمية بالغة، لأنها المدينة الوحيدة التى ردمت ولم يبق فوقها مبانٍ جديدة.

ويأتى لزيارة المنطقة زوار من ألمانيا، وإنجلترا ومن شرق آسيا، كما تجرى الكثير من الأبحاث فى الجامعات الأجنبية على تلك المنطقة.

يقع قبر الشهيد فى وسط المنطقة وينزل إليه بسلام إلى أسفل. والقبر له أهمية اعتقادية هائلة لدى المسيحيين والمسلمين أيضاً. ويأتى إليه أهالى المنطقة من الفلاحين للتخلص من العقم، وبعضهم يأخذ حفنة من تراب القبر من أجل ذلك. كما يعتقد أن هذا المكان له قدرة هائلة على شفاء أمراض الجنون بالذات، فأهل المريض يأتون به إلى هذا المكان ثلاثة أسابيع متتالية مرة كل أسبوع (٥٨).

وعن أسباب دفن الشهيد فى هذا المكان أن إحدى القبائل البربرية هاجمت غرب الإسكندرية. فأرسلت فرقة لحماية المريوطيين، وطلب قائدتها «طلب من الجند المسيحيين الذين تحت قيادته أن يصطحبوا معهم جسد القديس، فنقل الجسد على ظهر جمل إلى إحدى قرى منطقة مريوط تسمى

«لستى»، ولكن الجمل برك ولم ينهض، وضرب كثيراً ولم يتحرك ففهم أن القديس يريد أن يبقى فى ذلك المكان فوضع الجسد فى تابوت من الخشب لا يفسد مع صورة رسمت للقديس وكتاب تذكارى وأقاموا له قبراً ذا قبو.

مزرعة الدير:

تقع مزرعة الدير على بعد ٥ كم من الدير فى منطقة تسمى «وادى البنجر». وتبلغ مساحتها ١٥٠ فداناً محاطة بسور والطريق إليها مرصوف بالأسفلت فقد قام الدير برصف الطريق وجميع الطرقات داخل المزرعة.

ونشاط الدير الأساسى يقوم على الزراعة من أجل تخضير المنطقة، وفى عام ١٩٦٥ كانت توجد مشكلة فى المياه وكانت المياه تنقل إلى الدير بواسطة براميل توضع فوق عربة كارو تجرها البغال حوالى ١٢-١٣ كم ومنذ حوالى ٣-٤ سنوات مد إلى المنطقة فرع من ترعة النصر ووصل إلى الدير.

ويقوم الدير بزراعة النباتات التى تتحمل الملوحة، مثل الزيتون واللوز والتين، كما يزرع البرسيم والموايح مثل الليمون. وتقوم المزرعة على أحدث الأساليب العلمية فقد أنشئ فى المزرعة منحل كما تربي فيها الطيور والحيوانات والأرانب، ويعمل بالمزرعة الرهبان الذين يتولى كل منهم الإشراف على نشاط طبقاً لتخصصه. كما يعمل عدد من المهندسين الزراعيين والعمال القادمون من المنيا والصعيد، ويتقاضون أجراً شهرياً. بالإضافة إلى بعض المتبرعين الذين يعملون بعض الوقت فى الدير، مثل الطبيب البيطرى، والنحال الذى يشرف على المنحل. فالعمل فى الدير يعتبر بركة تحمى الإنسان. ويبيع إنتاج المزرعة فى منافذ التوزيع داخل الدير، ويلقى إقبالاً شديداً من زوار الدير، وجزء منه يستهلك كطعام للمقيمين داخل الدير والمزرعة (٥٩).

معجزات مارمينا:

تدور الكثير من الروايات عن المعجزات التى يقوم بها مارمينا فى الشفاء. وذلك لأن مارمينا قبل استشهاده ظهر له السيد المسيح وقال له: «إنك سوف توهب ثلاثة أكاليل: إكليل من أجل استشهاده وإكليل من أجل بتولتك، وإكليل من أجل توحذك فى الصحراء، وبعد استشهاده حدث الكثير من المعجزات عن طريق الاستشفاع بجسده. ولكى تتحقق

المعجزة لا بد أن يكون صاحب الطلب يؤمن إيماناً شديداً بقدرات القديس.

ويشتهر مارمينا بقارورته الشهيرة، وهذه القارورة تدور حولها معجزات الشفاء. ويأتى الزوار من شتى أنحاء العالم للحصول على هذه القارورة ويوجد الكثير منها فى مناطق مختلفة من العالم، وهى عبارة عن قارورة من الفخار طولها من ٧-١٠ سم ولها يدان من الفخار ومفرغة من الداخل ويمكن أن تملأ بالماء أو بالزيت. ومحفور عليها من الخارج صورة الشهيد وحوته جملان راكعان عند قدميه. وبعض القوارير منقوش عليها العبارة التالية باللغة اليونانية Aguos menas (بركة مارمينا) ويوجد حوالى عشرة أشكال من هذه القارورة وتشتهر بشفاء السرطان والفشل الكلوى.

وقد سمعت من الزوار وراهب الدير الكثير من القصص عن معجزات القديس ويمكن أن نصنف هذه الحكايات إلى قسمين: حكايات عن شفاء الأمراض وحكايات عن معجزات القديس فى إنقاذ من يعملون بالدير.

معجزات عن شفاء الأمراض:

وقد روى راهب الدير الحكايات التالية:

«أنا أذكر فيه واحدة ست من سواهج، بقالها دلوقت خمس سنوات كانت كل سنة تأتى لزيارة الدير وتقول: بنتى لسه بخير مافيش أى مشاكل معاه. بنتها دى كان عمرها تسع سنوات وأصببت بفشل كلوى وبقيت فى غيبوبة حوالى ١٣ يوم، وفى اليوم الثالث عشر الدكاترة قالوا لها: يا مدام روحى جهزى نفسك لأن البنت خلاص مافيش فائدة.. إحنا مجرد بس إن احنا معيشينها على الخراطيم. وبالرغم من إن الدكاترة قالوا لها: مافيش فائدة الطبيب بيقول لیس لها علاج. فجأة لقت البنت قامت ودخلت دورة المياه وطلبت أكل. وقالت لهم بابا كرلس كان هنا جاء ونظر إلى ثم أخذ نفسه وذهب.»

وفى رواية أخرى قال «كان فيه واحد عندها فشل كلوى أنا أعرفها خالة صديق لى. جاء لها فشل كلوى، كلية تدمرت تماماً وشالوها، وبدأت الكلية الثانية تتدمر. فأنهارت تماماً وجاءت إلى الدير هنا وأخذت تبكى عند مارمينا، وقابلت البابا كرلس وأخذت منه زيت وحنوط. وكانت كل يوم تدهن نفسها مكان الكلية، والدكتور قال لها روحى إعملى أشعة. أظهرت

الأشعة أن لها كليتين وحالبين. قالت الدكتور غلطان علشان أنا عندى كلية واحدة وحالب واحد وثلث الكلية. الدكتور أعاد الأشعة سبع مرات، وكل مرة تظهر كليتين وحالبين. بقيت زى الفل مافيش أى مشاكل»^(١٠).

قصص عن حماية العاملين فى الدير:

روى الراهب أيضاً:

«عندنا هنا عامل من عمال الدير كان واقف فى المنشار الكهربائى، كان يقطع قطعة خشب كان قبل الحادث بيقول مارمينا إيه؟ ده كان زمان دلوقت مافيش معجزات. المهم جه ينشر الخشب راح المنشار مقطوع طار دخل فى رقبته. أبونا المسئول عن الورشة يشهد أمام الله أنا طلعت المنشار من رقبته جوا رقبته. كان عنده قطن راح جايب القطن وراح كابس القطن جوا رقبته، والدم كان رهيب نازل منه. جاء علشان يوديه عيادة الدير فى الطريق إلى العيادة كان أبونا عمال يصرخ ويقول: يا مارمينا... يا مارمينا... كده برضه تسبينا وتخلى الأخ ده هيموت. عبال ما وصل العيادة أبونا الدكتور جاء يشيل القطن لقى مافيش أى حاجة خالص. طب الدم ده جاء مثنين أبونا شاييل بإيده المنشار من جوا رقبته ومافيش جرح»^(١١).

ويقوم القديس بحماية المنطقة فى المساء ويطوف بها مرتدياً ملابس ضابط ويشع منه النور.

٣ - دير السيدة العذراء بالغيوم:

مؤسس الدير هو الأنبا إسحق، تلميذ الأنبا أنطونيوس عاش فى القرن الرابع الميلادى وكتب سيرته الأنبا سرابيوس، وهى فى مخطوط بيد الأنبا انطونيوس (رقم ١١٢ تاريخ).

يقع دير العذراء بالغيوم على بعد ١١ كم، من اللاهون، ويعرف بدير النحل أو دير الحمام أو دير العسل. وذلك لاعتقادهم أن حشرات (نحل) قامت بحماية الدير عن طريق بناء طبقة سمكة على سور الدير فحمته من الانهيار، كما أن الدير يقع فى منطقة الحمامات الرومانية القديمة حيث كانت الحمامات تبنى خارج المدينة. والدير يقع فوق تل مرتفع، وطريق الصعود إلى الدير مزروع بأشجار الريحان، وكانت منطقة الدير أرضاً بوراً، أما الآن فقد تحولت إلى أرض صالحة للزراعة.

والدير محاط بسور من مادة الطفلة، عليه طبقة سمكية من الطين الذى وضع بطريقة منتظمة عن طريق حشرات بنت أعشاشها فوق السور.

والبوابة مرتفعة ومعلق فى أعلاها جرس، وعلى الباب وضعت يافطة توضح أنه يجب عليك أن تدق الجرس ثلاث مرات حتى يفتح لك الباب.

والدير من الداخل عبارة عن فناء مكشوف به بعض المصاطب ومقاعد خشبية ووضع على المقاعد فرش من الإسفنج. ويحاط الفناء بأبنية عدة: مبنى للمكتبة ومبنى للكنيسة ومبنى لأجساد الشهداء. وقلاىى للآباء الرهبان ومبنى لصلاة الراهب بقدس الأقداس.

مكان صلاة الراهب:

لا يسمح بالدخول إلى هذه المكان بالأحذية. وهو عبارة عن قاعة صغيرة مفروشة بالأكمة الحمراء، وفى أحد أركانها مذبح للشموع وصورة السيدة العذراء وصندوق للنذور، وفى مقدمته مكان محبوب بستائر حمراء ولا يدخله إلا الراهب.

أجساد الشهداء:

توضع فى صناديق زجاجية ويقال أنها سليمة كما هى منذ عهد الاضطهاد الرومانى. فيوجد جسم لطفل كامل بالشعر والأظافر وكان مدفوناً فى الرمال. وتوجد أجساد للشهداء أيضاً فى دير الملاك غبريال، حيث عثر على إثنى عشر شهيداً تحت الأرض، وبعض الأجساد وجدت فى أجزاء منفصلة مثل الجماجم والأيدى. وبعض أديرة وادى النطرون بها أجساد قديسين وشهداء مثل جسد الأنبا كرويس، ويعتقد أنه يخرج يده من الثابوت ويسلم على زائريه إذا شعر أن الزائر من المؤمنين.

راهب الدير:

هو الراهب باندريوس وهو فى مستقبل العمر (٤٠ سنة) متوسط الطول ومتوسط البنية له عينان زرقاوتان عميقتان. وهو مصرى درس فى كلية اللاهوت فى رمسيس، كما أنه بالغ التهذيب والهدوء. وقد تولى رئاسة الدير من ثمان سنوات.

يرتدى جلباباً أسود، وقلنسوة على رأسه، وتحت الجلباب يعلق فى رقبته صليلاً ضخماً من الفضة، ويلف وسطه بمنطقة

من الجلد لكى تساعده فى أن يكون مشجوداً أثناء الصلاة حم لا يتعب مثل الجندى. أما القلنسوة فعليها إثنى عشر صليباً وصليلاً كبيراً من الخلف. الإثنى عشر صليباً رمزاً للحواريين أما الصليب الكبير فهو رمز للسيد المسيح. فيكون مسطراً علم أفكار الراهب ويبعد عنه الأفكار السيئة التى تأتى إليه من الخارج. والقلنسوة مشقوقة من الوسط وهذا الشق مخاط بخير بيضاء اللون. وهذا يذكر بالصراع الذى نشأ بين الراهب أنطونيوس والشيطان وشقت القلنسوة أثناء هذا الصراع ففأ الراهب بخياطتها. والرهبان يتذكرون هذا الصراع وهذا الشق يرمز إلى الانتصار على الشيطان. والقلنسوة تشبه قلنسوة الطفل وهى إشارة إلى أن الراهب يجب عليه أن يكون بسيطاً فى أفكاره مثل أفكار الأطفال. وهى فى الوقت نفسه تشبه خوذة المحارب لأن الراهب فى حرب مع الشيطان.

زوار الدير:

يغد إلى الدير الكثير من الزوار، من مصر ومن شتى أنحاء العالم، وتنظم الكنيسة رحلات للأديرة، كما أن العائلات تشترك معاً وتقوم برحلات إلى الأديرة. وبعض المسيحيين معنادون على زيارة الأديرة وبعضهم يرتبط بأديرة خاصة مثل السيدة العذراء، مارينا، مار جرجس. فكل يرتبط بقديس معين يعتقد أنه يستجيب لمطالبه بسبب الارتباط النفسى بينه وبين هذا القديس.

وهم يزورون الأديرة لأنها أماكن ظاهرة خالية من الشر والكثير من زوار الأديرة يأتون للعلاج أو لحل مشاكلهم.

حكايات عن معجزات السيدة العذراء:

تروى الكثير من المعجزات عن الشفاء الذى يتم بواسطة الصلاة فى الأديرة أو حل مشاكل معقدة. بعض الحكايات تروى بواسطة راهب الدير والبعض يرويها زوار الدير.

حكايات رواها الراهب:

«فيه أخت من إنجلترا أصيبت بانزلاق غضروفى، وكان يعالجها دكتور هندى غير مؤمن قال لها لو عملتى عملة سوف تصابى بالشلل... الست دى سيدة طيبة ومؤمنة جاءت هنا صلت فى الكنيسة وطلبت من ربنا ببركة السيدة العذراء إن ربنا يشفيها من مرضها. فشفيت رجعت إنجلترا الدكتور بذاعها كشف عليها قال لها أنا مستعجب إيه الذى نجده فى العالم

اليومين دول، انتى شغيتى تماماً من مرضك. السيدة جاءت تانى زارت الدير وشكرت ربنا والسيدة العذراء،

وفى قصة أخرى قال:

«فيه أخت ثانية من بنى سويف صغيرة فى السن عندها ولدين صغيرين. نامت يوم زعلانة صحيت تانى يوم مابتشفش، بعيد عنك فيه حاجة اسمها العصب البصرى انشل أصبحت ما بتشفش، عالجوها كثير فيه دكتور اعطاها كهربا علشان يفك الشلل وفى الآخر قال لها انتى مش هتشوفى. أهلها قالولها تعالى نعالجك فى مصر. قالت قبل ما أروح مصر أنا عاوزة أحضر القداش. جاءت حضرت القداش، وببركة ربنا والست العذراء جاءت إلى الدير و حضرت معنا فى الكنيسة هنا وبعد الكنيسة تركناها لوحدها. وقعدت تصلى وبعد شوية لقينا الأخت فتحت. كانت معجزة كبيرة واحنا فرحنا لها كان معاها زوجة أخيها قالت لها انا شفت الكنيسة نورث خالص. قلت لها انتى باين عليك بكيتى كثير كان معاها الأجبية طلعت مزمر اسمها مزمر الشفاء المزمر ٢٤ من مزامير داود الذى يقول: «إليك يا رب أرفع نفسى، يا إلهى عليك توكلت، فلا تدعنى أخزى لا تشمت بى أعدائى.....» وفى آخر المزمر يقول:

«عيناي دائماً إلى الرب لأنه هو يخرج رجلى من الشبكة... التفت إلى وارحمنى لأنى وحيد ومسكين... افر حتى انظر إلى ذلى وتعبنى واغفر جميع خطاياى» (٦٢).

حكايات يرويها الزوار:

وفى لقاء مع عائلة كانت تزور الدير قال رب الأسرة: «أنا معتاد على زيارة الأديرة من زمن طويل، زرت أبونا فانوس فى البحر الأحمر فى دير الأنبا بولا وهو لا يخرج لملاقة أحد. وقديماً كان الأنبا انطونيوس يطل من أعلى القبة التى يصلى بها، ويرش الماء المقدس على الموجودين، وأنا بدون ما أقول له على مشكلتى رش كل الموجودين بالماء وجاء عندى وقال مشكلتك سوف تحل. وأنا فعلاً رجعت كانت مشكلة مش سهلة كبيرة جداً جداً ربنا الحمد لله نجانا منها وحصل فيها خير، وده ثانى يوم على طول حضرنا فيه إلى الدير تانى يوم المشكلة انحلت. بالنسبة للآباء الرهبان فيه بينهم وبين ربنا عمار وصلاة وصوم وعبادة ولا يهتمون بأى إنسان، فيه حاجة خاصة بينهم وبين ربنا» (٦٣).

الممارسات فى الدير:

يقوم زوار الدير بالصلاة فى الكنيسة وتقديم النذور فى صندوق النذور وإشعال الشموع للسيدة العذراء وروية أجساد الشهداء، ويصلون، ويرش الراهب عليهم الماء المقدس ويأكلون القريان.

الصلاة:

إن الدير يشتمل على كنيسة يصلى بها زوار الدير، ولكن الصلاة فى الدير تختلف عن الصلاة فى أية كنيسة أخرى، لأن الحديث مع قس الكنيسة هو اعتراف رسمى يتم بعد التناول. أما الحديث مع الراهب فهو أكثر بساطة وحرية فلا يشعر المعتزف بالذنب كما هو فى حالة الاعتراف للقس. وراهب الدير يصلى من أجل الأشقياء وهذا يشعر من يتحدث إلى الراهب بالراحة النفسية (٦٤).

الماء المقدس:

يقوم راهب الدير عند مغادرة الزوار للدير بمباركة الزوار بالماء المقدس والصليب الفضى الذى يحمله فى يده، حيث يبارك الأطفال والآباء وهذه الماء يصلى عليه الراهب أثناء القداس ويرشم عليه علامة الصليب. وزوار الدير الذين يباركهم الراهب بالماء المقدس يظلون اليوم كله دون أن يغسلوا وجههم لأن هذا الماء طبقاً لاعتقادهم ماء مبارك يجلب البركة والعلاج النفسى والجسدى.

القريان:

فى المعتقد المسيحى القريان هو خبز الحياة. وهو يصنع من الدقيق ولكن لا يدخل به الملح، ولا الخميرة. وفى عهد السيد المسيح وفى عهد الاضطهاد المسيحى مر المسيح بواحدة كانت تصنع خبزاً ولم تعط له. فأصبح خميرها لا يختمر، أما القريان فهو يختمر بدون خميرة، وتوضع به خمس غررات وهى رمز لعدد المسامير التى صلب بها السيد المسيح على الصليب، وقد يوضع على القريان علامة الملك ميخائيل رئيس الملائكة.

الخاتمة:

هكذا نرى أن الاحتفال بالقدسين هو فرصة للمسيحيين للتعبير عن ذاتهم. فالمحتفلون يشعرون بقوةهم وهم يتحدثون

بيانات الإخباريين

رقم خبري	الاسم	السن	المهنة	درجة التعليم	الموطن الأصلي	مكان اللقاء	الديانة
١	-	٢٨-٣٠	راعية	بكالوريوس - تجارة	القاهرة	مصر القديمة	مسيحي أرثوذكس
٢	-	١٨-٢٠	مشرقة على حجرة أورات التعذيب	-	-	-	مسيحي أرثوذكس
٣	سيدة	٥٥-٥٠	ربة منزل	ثقرا وتكتب	-	-	مسيحي أرثوذكس
٤	-	٢٥-٣٠	بائعة الزمان	-	مصر القديمة	-	مسيحي أرثوذكس
٥	سيدة	٥٥-٥٠	ربة منزل	-	مصر القديمة	-	مسيحي أرثوذكس
٦	رجل	٥٠-٥٩	عامل	-	-	-	مسيحي أرثوذكس
٧	رجل	٣٥	خادم كنيسية	-	المسيح	-	مسيحي أرثوذكس
٨	رجل	٦٥	-	-	-	-	مسيحي أرثوذكس
٩	سيدة	٥٥-٦٠	راغب	ثقرا وتكتب بكالوريوس - تجارة من القاهرة محاسبة قانونية من أمريكا	-	مارينا بيريوط	مسيحي أرثوذكس
١٠	لغتيون	٤٥	راغب	-	-	-	مسيحي أرثوذكس
١١	عوف	١٨-٢٠	فلاح	إسرائيلية	-	-	مسلم
١٢	صفوت القناري	٣٥	مهندس زراعي	بكالوريوس زراعة	-	أسوط	مسيحي أرثوذكس
١٣	بلاديون	٤٠-٤٥	راغب	مستخرج من كنيسية اللاهوت بومبيس	-	دير العذراء بالقنوم	مسيحي أرثوذكس
١٤	منى رزق	٢٥-٣٧	ربة منزل	فنانة سياحية	شبرا	دير العذراء بالقنوم	مسيحي أرثوذكس
١٥	سير عباد القمص	٤٠-٤٧	صاحب مكتبة	معلم	-	بلي سويك بسكن شبرا	مسيحي أرثوذكس

في احتفال عام تحت حماية القديس الذي يؤكد لديهم الشعور بالامن والانتماء الحقيقي. ومشاركة المسلمين في زيارة القديسين حقيقة تؤكد العلاقة المتحضرة بين المسلمين والمسيحيين، حيث جو من الألفة والصداقة والسلام. فالمسيحيون يشعرون بالاعتزاز والفخر بعقيدتهم، ويذوب الشعور لديهم بأنهم أقلية أو الشعور بالفرقة أو تميز الأغلبية المسلمة.

الاحتفال هو مناسبة ترفيهية واجتماعية للتعارف واختيار الزوجات للأبناء. والنسب من روتين الحياة اليومية والضغوط النفسية، ومناسبة للانطلاق في جو ديني وانفعالي يساعد على الراحة والبهجة فتزول الفوارق الاجتماعية والدينية.

كما أن البقاء بجوار المقابر مدعاة للموعظة يبعث الأمل في الحياة الأخرى السعيدة وقد يؤدي إلى الإصلاح الأخلاقي.

الكثير من الأماكن الأثرية تتحول إلى مزارات للقديسين وقد يتحول المعبد الفرعوني إلى كنيسة أو المعبد اليهودي إلى كنيسة والكنيسة إلى جامع فالأماكن المقدسة القديمة تغلغل لها لمبيتها حتى بعد تحول الناس إلى عقائد أخرى. فقد تحول المعبد المصري القديم إلى كنيسة الملك ميخائيل في مصر القديمة، وتحولت هذه الكنيسة إلى معبد ابن عزرا في عصر أحمد بن طولون. فالعقيدة الشعبية تمزج بين الأماكن الأثرية والمعتقدات عن القديسين والأولياء.

تأثرت المعتقدات عن الأولياء والقديسين، بالمعتقدات والفلسفات القديمة عن الفيض والجلول الإلهي. وتمولت هذه الأفكار الفلسفية والدينية لكي تظهر مرة أخرى، في المعتقدات الشعبية عن الأولياء والقديسين.

إن الكنائس والأديرة تلعب دوراً مهماً في الحياة الاجتماعية للمسيحيين فهي تساعد على حل مشاكلهم الشخصية بطريقة بسيطة ومباشرة، وتقديم المعونات الاجتماعية للمطلبة والمعونات الخيرية والاقتصادية للمحتاجين.

كما أن العلاج النفسي يتم بطريقة بسيطة ولا يتحمل فيه المريض أعباء نفسية جديدة بذهابه للطبيب النفسي، فالاعتراف لراهب الدير يتم بطريقة شخصية، ولا يعرف بها أحد، فعملية التطهير النفسي تكون كاملة بسبب ثقته الكاملة في الراهب والسرية الشديدة.

تساعد الحكايات التي تروى عن معجزات الشفاء وحل المشاكل في زيادة الاعتقاد بالقديسين. وبعض هذه الحكايات يروى بواسطة الرهبان أنفسهم، وغالباً يدخلون بها بعض آيات من الكتاب المقدس وهي تنتمي إلى نوع الحكايات الخارقة التي يأتي فيها الحل فجأة بواسطة معجزة. والنوع الثاني من الحكايات هي التي يرويها زوار الدير ولها طابع واقعي وإن دخل بها بعض العناصر الإعجازية الخيالية.

الهوامش والمراجع

- (١) على الجارم: أديان العرب في الجاهلية، من ٢٠٢.
- (٢) رسالة مارمينا الثامنة. المرجع في قواعد اللغة القبطية، مطبوعات مارمينا الإسكندرية، ١٩٦٩، ص ١٢. انظر أيضاً: عبدالعزيز صالح: حضارة مصر القديمة وأثارها، الجزء الأول في الاتجاهات الحضارية العامة حتى أولفر الألف الثالث ق.م. الهيئة العامة لشئون المطابع ١٩٦٢، ص ٣٣-٤٥.
- (٣) كانت مهنة الكهانة في بابل وأشور مهنة مقدسة، وكان يشترط أن يكون الكاهن خالياً من الميول الخلقية والشهوات، وكان لهم رى خاص، وفي بعض الأحيان كان الملوك يتولون رئاسة الكهنة وتقديم الذبائح ويؤتون الطقوس في الاحتفالات وكانت الألقاب الملكية تتضمن لقب «كاهن آشور».
- Contentu, Georges: Everyday life in Babylon and Assyria. first published, Edward Arnold, london. 1954, p. 8.
- (٤) مراثي أرميا: ٤: ٢٠.
- (٥) مراد كامل وآخرون: تاريخ الحضارة المصرية، العصر اليوناني والروماني والإسلامي، المجلد الثاني، الهيئة المصرية العامة للترجمة والطباعة والنشر، ص ٢٠٩.

- (٦) عبدالعزيز صالح: تاريخ الإسكندرية وحضارتها في العصر الإسلامي، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٦١، ص ٣٢.
- (٧) أحمد محمد صبحي: في فلسفة الحضارة الإغريقية، مكتبة الأنجلو.
- (٨) يوحنا: ١: ١٤-١٨.
- (٩) الغوصية: كلمة يونانية (جنوس) بمعنى الحكمة.
- (١٠) مراد كامل: تاريخ الأدب المرياتي، ص ٩٢.
- (١١) المرجع السابق، ص ٩٢.
- (١٢) المرجع نفسه، ص ٩٢.
- (١٣) باقات عطرة من سير الأبرار والقديسين، ص ١٦٣.
- (١٤) متى: ١٦: ٢٦.
- (١٥) متى: ١٦: ٢٤-٢٥.
- (١٦) متى: ١٦: ٢٤-٢٥.
- (١٧) إيريس حبيب المصري: تاريخ الكنيسة القبطية، الجزء الأول، ص ١٠٠.
- (١٨) مجاى إبراهيم محمد: مقدمة في العمارة الدفاعية، مكتبة نهضة الشرق، ص ١٤٥.
- (١٩) إيريس حبيب المصري: الجزء الأول، من ص ١٠٦-١٠٨.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ١١٧.
- (٢١) حجاج إبراهيم محمد: مقدمة في العمارة الدفاعية، ص ٦١.
- (٢٢) تاريخ الحضارة المصرية، من ص ٢٠٩-٢٢٥.
- (٢٣) Bunton, Roland: The Idea of History in the Ancient Near-East. Oxford. Press, London, 1955, p. 67.
- (٢٤) متى: ٤: ٣.
- (٢٥) متى: ١: ١٠: ١: ١٠: ٥.
- (٢٦) لوقا: ٢٤: ٥١.
- (٢٧) The new encyclopaedia Britanica v. 6, p. 106.
- (٢٨) الرقم ٧ له دلالات اعتقادية كثيرة فهو يرمز إلى عدد الكواكب السبع التي تتحكم في مصير الإنسان، كما أنه يرمز إلى الحبوب السبع التي تكبت في أرض مصر وله دلالات كثيرة في المعتقدات اليهودية والإسلامية فهو يرمز إلى يوم السبت أو يوم الجمعة أو الأحد، ومضاعفات العدد ترمز إلى سنة اليوبيل.
- (٢٩) لوقا: ٢٤: ٥١.
- (٣٠) البيضة ترمز إلى تجدد الحياة واستمرارها والعين الحارسة هي رمز حورس في المعتقد الفرعوني.
- (٣١) الزيت كان يمسح به الكهنة في المعابد، وزيت الزيتون النقي الذي تشعل به القناديل يرمز إلى نور التقديس.
- (٣٢) إخباري ١.
- (٣٣) إخباري ٨.
- (٣٤) إخباري ٥.
- (٣٥) إخباري ٥.
- (٣٦) إخباري ٦.
- (٣٧) إخباري ٧.
- (٣٨) إخباري ٨.
- (٣٩) إخباري ٣.
- (٤٠) لوقا: ٢٤. انظر الفنون الشعبية المصرية، الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٦٤، مقال الأدب الشعبي القبطي إيزيس فتح الله جيراوي، ص ٤٧-٦١.
- (٤١) القريان عبارة عن خبز خال من الملح والخميرة ويوضع الدقيق في الماء الساخن لمدة ١/٤ ساعة ثم يشكل في شكل أقراص مستديرة ويوضع وسطها علامة الملك ميكايل رئيس الملائكة أو خمس غرزات رمزاً للمسامير التي غرست في جسد السيد المسيح وعند صناعته يقولون صلاة (أبانا الذي) ثم يباركون (باسم الأب والإبن والروح القدس) ثم يباركون (مبارك يا ملك ميكايل) .. إخباري ٤.
- (٤٢) محمد خليفة: تاريخ الأديان، دراسة وصفية مقارنة، ١٩٩٦، ص ٢٢٣.

- (٤٣) المرجع السابق، ص ٢٢٢.
- (٤٤) تثنية: ٢١: ٢٢-٢٣.
- (٤٥) الخورى شكر الله شدياق، درب الصليب (مبحث تاريخي قانوني)، مطبعة المحروسة القاهرة، ١٩١٤، ص ٤٩.
- (٤٦) الكاتدرائية هي كنيسة ولكنها أكبر حجماً وبها كمرسى للبابارية.
- (٤٧) القديس مينا العجائبي، حياته ومعجزاته. إصدار أبناء الثابا كيرلس السادس، مكتبة مارمينا، ص ١١.
- (٤٨) يوحنا: ٣: ٥.
- (٤٩) الرب يسوع، ص ٦١.
- (٥٠) عبدالكريم الخطيبى، المسيح فى القرآن والإنجيل والتوراة، ص ٢٦٤.
- (٥١) هذه القوط تقدم كنذور للكنيسة وتقدم (طقم) كل طقم لون وهي غالباً من الألوان الثلثي أو البمبي أو الأبيض وهي صغيرة الحجم ويكون معها بشكير من نفس اللون وتستخدم فى أخذ القريان وتوزع على الزوار بعد انتهاء للطقوس.
- (٥٢) ماء تلم الصلاة عليه من الراهب.
- (٥٣) متى: ٢٨: ٦.
- (٥٤) الخبز له أهمية بالغة فى الطقوس الدينية وفى المعبد اليهودى كان يقدم قرباناً للرب يسمى، (الخبز المرتب) حيث يوضع ١٢ رغيفاً مرتبة على صينية فى كل صف ٦ أرغفة يوضع تحتها لبان نقى، ويقدم خبز التقديم مرتين: فى الصباح والمساء ويحرق جزء منه. (اللاويين ٥: ٣٤).
- (٥٥) إخبارى ١٠.
- (٥٦) نباح الرهبنة فى بعض الحالات إذ نباح للمخمسى أو الذى يهب نفسه لرسالة روحية. (متى: ١٩: ١٢).
- (٥٧) متى: ١٦: ١٨-١٦.
- (٥٨) إخبارى ١١.
- (٥٩) إخبارى ١٢، ١٠.
- (٦٠) إخبارى ١٠.
- (٦١) إخبارى ١٠.
- (٦٢) إخبارى ١٣.
- (٦٣) إخبارى ١٥.
- (٦٤) إخبارى ١٤.

والمراجع:

- الكتاب المقدس (العهد القديم والعهد الجديد). ترجم من العبرية والكلدانية واليونانية، دار الكتاب المقدس، القاهرة.
- أبو الفضل جمال الدين المعروف بأبن منظور، لسان العرب. المطبعة الأميرية، بولاق، ١٣٠٠ هـ، المطبعة الأولى، الجزء السابع.
- إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة المصرية. وفيه تاريخ الكنيسة الأرثوذكسية المصرية التى أسسها مار مرقس. الطبعة السادسة، مكتبة مارجرجس، بأسبورندج، الإسكندرية، ١٩١٨، الجزء الأول، والثامن.
- إدوار جون، اضمحلال الإمبراطورية الرومانية. ترجمة محمد على أبو درة.
- ابن كثير الإمام أبى الفدا: قصص الأنبياء. دار الكتب الإسلامية، القاهرة، الجزء ١، ٢.
- الخورى شكر الله شدياق، درب الصليب (مبحث تاريخي قانوني). مطبعة المحروسة، القاهرة، ١٩٩٤.
- السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ الإسكندرية وحضارتها فى العصر الإسلامى حتى الفتح الإسلامى. دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٦١.
- غبريال فتحي داود، علاج الخطيئة فى ضوء تعاليم الديانة المسيحية. مكتبة القديس الأمير نادرس، المنيا، ١٩٧٢.
- دوزسون، نظريات الفولكلور المعاصر. ترجمة محمد الجوهري، حسن التهامي، دار الكتب الجامعية، الطبعة الثانية، ١٩٧٦.
- زكى شودة، موسوعة تاريخ الأقباط المسيحيين. مكتبة المحبة، الجزء ١١، الكتاب ٢، ١.
- سعاد ماهر، الفن القبطي. المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية، ١٩٧٧.
- شاربليم يعقوب، الرب يسوع المسيح. مطبعة الأنبا رويسى، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

- كمال صفان، دراسة في التوراة والإنجيل. الطبعة الأولى، ١٩٨١.
- لوسى مير، الأنثروبولوجيا الاجتماعية. ترجمة شاعر مصطفى سليم، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
- محمد الجوهري، دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، الجزء الثاني.
- محمد أبو زهرة، محاضرات في النصرانية. الطبعة الرابعة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٢.
- مراد كامل، محمد البكري، تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلى الفتح الإسلامي. مطبعة المقطف، ١٩٤٩.
- مراد كامل وآخرون، تاريخ الحضارة المصرية، العصر اليوناني والروماني والإسلامي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، المجلد الثاني.
- محرم كمال، تاريخ الفن المصري القديم. دار الهلال، ١٩٣٧، المجلد الثاني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.
- محمد توفيق صدقي، نظرة في كتب العهد الجديد وعقائد النصرانية. الطبعة الأولى، مطبعة المنار، ١٣٣١ هـ.
- ول ديورانت، قصة الحضارة. ترجمة: محمد بدران، الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦١، ج ١٤.
- القس يوسف أسعد، تويني يارب فأتوب. مكتبة كنيسة السيدة العذراء بالعمرانية، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، ١٩٧٣.
- تفسير المشرقى أى القس أبو الفرج للأناجيل الأربعة. الجزء الأول والثاني، مطبعة التوفيق، ١٩١٠، يوسف منقريوس.
- رسالة مارمينا الثامنة، المرجع في قواعد اللغة القبطية. مطبوعات مارمينا، الإسكندرية، ١٩٦٩.
- باقات عطرة من سير الأبرار والقديسين لمثلث الرحمة نياقة الأنبا لولنس أسقف الغربية.
- الهيئة العامة للإعلام، الفنون الشعبية المصرية وزارة الإعلام، دار الإسكندرية للطباعة والنشر، ١٩٩٤، الأدب الشعبي القبطي، إيزيس فتح الله جبرائيل.
- Bloch, Abraham: The Biblical and historical background of the jewish holy bays. Ktav publishing house N, Y, 1978.
- Bunton, Roland H.: The Idea of History in the Ancient Near East. Oxford upress, London, 1955.
- Cantenu, Gearges: Everyday Life in Bobylon and Assyria. Frist published, Edward Arnold, London, 1954-1959.
- Hill, Michae: A sociology of religion. Heinmann Educational Books, London, 1973.
- Keryi, carl: The Gods of the Greeks. Apelican Book, 1948.
- The Encyclopaedia Britanica. A Dictionary of Art sciences literatrer and Jeneral information. N. Y., 1911.
- Encyclopedia of the social sciences. N. Y., V. 2.
- The New Encyclopaedia Britanica. Chicago, 1943-1974, v. 16.

التواصل الفني للرسم على الخشب

من قدماء المصريين إلى العصر القبطي

إبراهيم حلمي

لم يكن منشأ الرسم على الخشب في الفترة التي بدأ فيها ازدهار الفن القبطي كما هو شائع عند كثير ممن تناولوا تاريخ الفنون، فلم يكن هذا النوع من الفنون ليبدأ من فراغ؛ خاصة أن فن الرسم بصفة عامة عند المصريين القدماء كان قد قطع مراحل متطورة في التعبير، وكذلك في التأثير؛ لذا استند الفن القبطي في مجال الرسم على الخشب إلى تاريخ سالف عريق، له تقاليده، بعيداً عن أسلوب الحفر الغائر، أو الحفر البارز عن مسطح الخشب.

الأصول الأولى للرسم على الخشب

يقول الدكتور (باهور لبيب) في كتابه «الفن القبطي، مشيراً إلى الأصول الأولى لفن الرسم على الخشب:

«ظل الأقباط يمارسون فن التصوير بطريقة الرسوم الحائطية على نطاق واسع حتى القرن الحادي عشر الميلادي حين وجدوا أنه عندما تكهش جدران المباني يكون مصير هذه الرسوم إلى زوال، فلجأوا إلى طريقة أخرى يصورون بها نواحي عقائدهم الدينية ومشاعرهم الروحية بحيث تكون أكثر ثباتاً، وتكون الصور سهلة النقل يمكن تغيير مكانها، وهكذا انتشرت طريقة الرسم على اللوحات الخشبية التي تعرف بالأيقونات»^(١).

وهذا التاريخ الذي ذكره (باهور لبيب) يحتاج إلى وقفة، فهو غير صحيح، ويتنافى مع تاريخ الحفريات التي اكتشفت وأظهرت أن الرسم على الخشب له نماذج مصرية عدة، عرفت باسم وجوه الفيوم.

وهذه اللوحات يؤرخ لها القمص (يوساب السرياني) في كتابه «الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي، بأنها ظهرت للمرة الأولى خلال النصف الأول من القرن الأول الميلادي^(٢). في حين أن (سعد الخادم) يؤرخ لها في كتابه «تصويرنا الشعبي خلال العصور، بأنها كانت ما بين عصر البطالسة في القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد^(٣).

وسواء كان هذا التاريخ أو ذاك هو الصحيح، فإن مثل هذا الأمر ينفي ظهور هذا النوع من الفنون في القرن الحادى عشر الميلادى كما أكد ذلك (باهور لبيب) فى كتابه .

ومثل هذا الأمر يجعلنا نرتد إلى تاريخ الفنون فى مصر القديمة أيام حكم الفراعنة لها لنرى هل كان له وجود هذا الفن أم لا ؟

يقول (ت. ج. جيمز) فى كتابه «الحياة أيام الفراعنة، مشيراً إلى استخدام المصريين القدماء للألواح قائلاً:

«كان من الشائع استخدام ألواح للكتابة (إردواز) للتدريب، فكانوا يكتبون فيها ما يملئ عليهم ثم يعيدون نسخه. وهذه الألواح كان يصل حجمها أحياناً إلى ٨٣×٥٣سم. وتصنع من خشب الجميز المطلى بطبقة رقيقة من الجص التصويرى (جسو) وهذا النوع يسهل غسله واستخدامه أكثر من مرة، وتشبه كثيراً ألواح الإردواز والألواح الخشبية السوداء التى تستخدم حتى الآن فى الكتاتيب الحديثة. وقد وصلتنا نماذج من هذه الألواح عليها آثار كتابات قديمة تحت النصوص الأحدث عهداً. ولم نعرف حتى الآن كيف كانوا ينظفون اللوح ويزيلون ما عليه من الكتابة، إلا أنه يبدو أن الطرق التى استخدموها لم تكن ذات فاعلية كبيرة. وربما أدت كثرة غسل اللوح إلى التأثير على طبقة الجص التصويرى (الطلاء) إلا أن ذلك لم يمثل مشكلة كبيرة فقد كانت إعادة الطلاء دائماً ممكنة» (٤).

وإذا ما حاولنا أن نقرب أكثر وأكثر من الأساليب الفنية فى مصر القديمة أيام حكم الفراعنة لها فسنجد أن الكاتب الإنجليزى (وليم بيك) يقرر فى كتابه: «فن الرسم عند قدماء المصريين، حقيقة مهمة تضع النقاط فوق الحروف، فقد نشر فى صفحة ١٠٢ صورة تحمل رقم ٣٢ من صور الكتاب، وتشير هذه الصورة إلى رسم نموذجى لتحوتمس الثالث فى عصر الأسرة الثامنة عشرة (١٤٩٠ - ١٤٣٩ ق.م)، وهى عبارة عن رسم بالحبر على لوح خشبى مغطى بالجبس التصويرى الممزوج بالغراء، وهى صورة تمثل دراسة للملك تحوتمس الثالث فى وضع الجلوس، ونلاحظ عليها أن شبكة المربعات كانت تغطى المساحة كلها، ويبدو أن شكلاً ثانياً كان مرسوماً على يمين المنظر، ولكنه مسح، وحلت محله مجموعة من وحدات القياس، ويظهر بوضوح أن صورة الملك فى وضع

الجلوس كان ارتفاعها ١٤ متراً مربعاً من بداية خط القدمين حتى خط الشعر، وذلك طبقاً للقاعدة السائدة فى الرسم المصرى القديم التى أظهرت أن قواعد وقوانين النسب كانت تطبق عليها بدقة صارمة (٥).

من هنا نستطيع أن نقول إن فن الرسم على الخشب، بلا غور أو بروز عن مسطح الخشب، هو فن عرفه المصرى القديم قبل الميلاد بنحو ١٥ قرناً وقبل بزوغ الفن القبطى إلى الوجود.

الأساليب الفنية للرسم على الخشب فى العصر القبطى

انقسم فن الرسم على الخشب فى العصر القبطى إلى أسلوبين مختلفين من ناحية المحتوى والمضمون، ويمكن تمييز هذا التصنيف فى شقيه على النحو الآتى:

(أ) فن رسم الأيقونات.

(ب) فن رسم البورتريهات.

وإذا شئنا أن نقف عند تفاصيلهما فإن وقفنا ستكون على نحو يبين تعريف كل نوع على حدة ومحتوى كل منهما.

(أ) تعريف الأيقونة

يعرّف (ألفريد بتلر) فى كتابه «الكنائس القبطية القديمة، الأيقونة قائلاً:

«هى صورة مقدسة ومكرسة بالميرون، والغرض منها تذكير المؤمنين بسيرة صاحب الأيقونة أى القسيس الذى يظهر فيها وتكريم الأيقونات لا يعنى عبادتها» (٦).

ويعرّف (باهور لبيب) الأيقونة قائلاً:

«أيقونة كلمة يونانية تعنى صورة، ثم صارت فيما بعد اصطلاحاً يطلق فى العصر القبطى على اللوحات الخشبية التى تحوى صوراً بالألوان تمثل لنا عادة قديسين أو شهداء أو قديسات أو ملائكة أو حواريين أو مناظر دينية من الكتاب المقدس لمجىء العائلة المقدسة إلى مصر أو ميلاد السيد المسيح. وأحياناً، يصور الفنان القبطى حياة السيد المسيح من البشارة إلى الصعود، ونجد هذه الأيقونات غالباً معلقة على الجدران أو على الحواجز الخشبية فى الكنائس والأديرة» (٧).

نخلص من هذا إلى كون أن الأيقونات فن مصرى قديم يحمل طابعاً مقدساً عند الإنسان القبطى، وهذا النوع من الفنون عبّر به عن مشاعره الدينية تجاه بعض الأحداث الدينية أو تجاه شخصيات حملت طابع القداسة.

مضامين التعبير الفني للأيقونات القبطية

يمكن تقسيم مضامين التعبير الفني للأيقونات القبطية إلى أربعة مضامين فنية وهى:

١ - رسوم الفارس.

٢ - رسوم القديسين.

٣ - رسوم المسيح وأمه مريم.

٤ - رسوم الملائكة.

١ - رسوم الفارس

يرجع الفضل للرسومات المصرية القديمة أيام حكم الفراعنة لإبراز هذا الشكل من فنون الأيقونات القبطية فيما لا شك فيه أن النقش المصرى القديم على جدران معبد «هيبس» بالواحة الخارجة الذى يمثل الإله (حورس) وهو يطعن الحية العظمى التى ترمز إلى إله الشر (ست) كان له الأثر الأكبر فى رسوم الأيقونات التى صورت بعض القديسين ممسكين برماحهم وهم يطعنون أحصنتهم. فإن كان الفارس القديس فى عراك مع حية أو وحش أو آدمى فانتجاه الرمح دائماً ما يكون لأسفل أما إذا لم يكن هناك أى خطر من أى نوع فانتجاه الرمح دائماً ما يكون لأعلى. وهو مثال واضح فى الأيقونات التى تصور القديس (مارى جرجس) أو القديس (ميروكيريوس) الشهير باسم (أبى سيفين) لأنه يحارب بسيفين، فضلاً عن حرية، أو القديس (جورج).

٢ - رسوم القديسين

اهتم الفنان القبطى بإظهار صور بعض القديسين والقديسات، وكان من أبرز هؤلاء القديسين والقديسات:

(أ) الأنبا بول.

(ب) الأنبا أنطونيوس.

(ج) الأنبا بخموش.

(د) الأنبا برسوم العريان.

(هـ) القديسة دميانة.

ولقد اقترنت بعض الأيقونات ببعض الحكايات التى تروى عن سير بعض هؤلاء القديسين مثل الأنبا (بول) والأنبا (أنطونيوس) اللذين كانا يقيمان فى جبل بالبحر الأحمر وكان

الأنبا (أنطونيوس) يقوم كل يوم بزيارة للأنبا (بول) سراً على قدميه لمدة ساعة، وكان غراب يأتى إليهما برغيف فيقتسمانه، وحينما أتى ذات يوم بنصف رغيف علم الأنبا (أنطونيوس) أن صديقه الأنبا (بول) قد تليخ بمعنى قد رحل عن عالم الأحياء (٨).

٣ - رسوم المسيح وأمه مريم.

على الرغم من أن الأيقونات تناولت رسم المسيح صغيراً وكبيراً إلا أن رسومات المسيح وهو طفل فى حضن أمه كثرت عن مثيلاتها وهو كبير، وإن ركزت الأيقونات على إحاطتهما دائماً بالملائكة.

وفى أيقونة الميلاد يقول (ألفريد بتلر) فى كتابه «الكنايس القبطية القديمة فى مصر» واصفاً إياها:

«نرى فى واجهة الصورة مذوداً وبجانبه ثوران يحملقان فى الطفل الموضوع فيه، وخلف هذا الجزء من المنظر تجلس العذراء على أريكة. أما الطفل فقد دثرت ذراعه ورجلاه وسائر جسمه بقماط يشبه لفافة المومياء، ويرقد على ظهره فى الهواء فوق العذراء بمسافة قليلة. أما على الجانبين وفى الخلفية، فإننا نرى ملوكاً متوجين يركعون ويقدمون أنية من الذهب والفضة» (٩).

ويلاحظ على رسوم الأيقونات تأثرها بالفن البيزنطى فى مرحلة متقدمة، ويبدو المسيح فى شكل الطفل الأجنبى ذى الشعر الناعم فى حين أن نماذج أخرى تظهر المسيح وهو طفل بشعر مجعد.

أما أيقونة تعويد المسيح فيصفها (ألفريد بتلر) قائلاً:

«السيد المسيح فى هذه الصورة لا يلبس إزاراً بينما نقف الملائكة عن يساره وليس عن يمينه، ونرى الأسماك وهى تعوم فى الماء... ونرى السيد المسيح واقفاً فوق الحية كما هو الحال فى الصورة التى فى كنيسة مارمينا» (١٠).

٤ - رسوم الملائكة

تبدو الملائكة فى رسوم الأيقونات بأجنتها فى حجم صغير بالقياس إلى حجم المسيح أو أمه لإضفاء جو القدسية على الأيقونة، ونادراً ما رسم الفنان القبطى الملاك بمفرده، اللهم إلا فى حالة رئيس الملائكة الملاك (ميخائيل) الذى

يمسك في يده بميزان الحساب وهو غالباً ما يتأثر بالفن المصري القديم فصورة الإله (أنوبيس) ميزان الحساب والمتوفى.

إن الأيقونة تبرز مدى قوته في جناحيه المفرودين، كما تبرز عناصر جمالية كثيرة في توزيع الألوان في ثيابه.

ويذكر (ألفريد بتلر) نقلاً عن (فانسليب) Vansleb قوله عن رئيس الملائكة ميخائيل وصورته:

«إنه كانت توجد بكنيسة القديس مرقس بالإسكندرية منذ قرنين من الزمان صورة لرئيس الملائكة ميخائيل قيل إنها قد رسمت بيد القديس لوقا الإنجيلي، وتقول القصة إن البنادقة قد استولوا عليها وحملوها معهم في البحر بهدف إعادها عن مصر، ولكن العواصف أعادتهم إلى الميناء خمس مرات حتى أعادوا الصورة مرة أخرى، ولما سمع بعض البدو عن هذه القصة اندفعوا إلى الكنيسة بهدف سرقة الأيقونة وبيعها للبنادقة. ولكنهم بمجرد دخولهم إلى الكنيسة تسمرت أقدامهم بفعل قوة معجزية عندما حاولوا الخروج مع غيبتهم، وهكذا فشلوا هم أيضاً في مغامرتهم الدنيئة» (١١).

فن رسم البورتريهات القبطية

من أشهر البورتريهات ما يعرف باسم «وجوه الفيوم»؛ وذلك للثور عليها في منطقة الفيوم، يقول عنها (سعد الخادم):

«هي صور صغيرة الحجم لا تتجاوز في غالبية الأحيان ٢٠×٣٠ سم، كانت ترسم على ألواح رقيقة من الخشب تغلف أحياناً بطبقة من النسيج الرقيق، وكانت تمثل وجوه الموتى حسب تقاطيع كل فرد على حدة، ولعلها كانت ترسم قبل الوفاة، والأشخاص في عنفوان قواهم. فتمتلى توفي الواحد منهم كانت توضع تلك اللوحات الصغيرة مكان الوجه فوق كفن الميت كأن الميت يطل من لفائف الكفن» (١٢).

إن بورتريهات «وجوه من الفيوم» على الرغم من إنها تعكس تعبيراً عن شخصيات ترتدى ملابس يونانية إلا أنها تحمل سمات الوجوه المصرية الأصيلة في تعبير واضح عن شجن داخلي تكشفه اللوحات.

لقد عثر الأثرى (فلندز بترى) على ١٤٦ لوحة بين عامي (١٨٨٨ - ١٩١١) في الفيوم وأخميم والشيخ عبادة.

الهوامش

- (١) د. باهور لبيب، «الفن القبطي»، ص ٢١، سلسلة كتابك، رقم (١١٨)، دار المعارف، ١٩٧٨.
- (٢) القصص يوساب السرياني، «الفن القبطي»، ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي، ص ٦٩، الناشر: مطبعة الأنبا رويس العباسية الأوفست، الطبعة الأولى، ١٩٥٩.
- (٣) سعد الخادم، «تصويرنا الشعبي خلال العصور»، ص ٢٢، سلسلة المكتبة الثقافية، رقم (٩٥)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٥ أكتوبر ١٩٦٣.
- (٤) ت. ج. جيمز، «الحياة أيام الفراعنة»، ترجمة: د. أحمد زهير أمين، ص ١٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- (٥) وليم بيك، «فن الرسم عند قدماء المصريين»، ترجمة مختار السويقي، ص ١٠٢، وزارة الثقافة، هيئة الآثار، ١٩٨٧.
- (٦) ألفريد بتلر، «الكنائس القبطية القديمة في مصر»، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، ص ٣٠٢، ج ٢، سلسلة الألف كتاب الثاني - رقم (١٣١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- (٧) د. باهور لبيب، «الفن القبطي»، ص ٢١.
- (٨) عند الأقباط تطلق كلمة «نتيح» للتعبير عن موت القديسين، ولا يقال له مات، وإنما تطلق كلمة «مات» على الأفراد المعادين.
- (٩) ألفريد بتلر، مرجع سابق، ص ٩٠، ج ١.
- (١٠) المرجع السابق، ص ١٠٤، ج ١.
- (١١) المرجع السابق، ص ٧٧، ج ٢.
- (١٢) سعد الخادم، مرجع سابق، ص ٢٢.



اجتيفالية القدس

الماضي والحاضر والمستقبل

إخلاص عطا الله

على مدى يومين عاشت القاهرة حدثاً مهماً وخطيراً؛ ألا وهو الاحتفال بمدينة «القدس»؛ ذلك أن القدس تعيش في وجداننا المصري: مسيحيون أو مسلمون، على أرض الوطن أو خارجه. وتأتي هذه الاحتفالية في ذكرى مرور خمسين عاماً على اليوم الحزين، وعلى النضال الفلسطيني، منذ ذلك اليوم، وحتى يومنا هذا.

العربي مكانة كبيرة؛ فهي أرض الإسراء والمعراج، كما أنها أرض القيم الثقافية المتمثلة في التواصل الحضاري للإنسان العربي، وكما أكد الأديب والناقد يوسف الشاروني، مقرر الاحتفالية، على أن هذه الاحتفالية لا ينبغي أن تكون «مندبة أو مكلمة»؛ بل إنعاشاً للذاكرة، لذلك حرصنا أن نقدم الجوانب التراثية العربية للقدس من نواحي الموسيقى والفنون التشكيلية والعمارة، والفنون الشعبية والتاريخ، وأماكن العبادة فيها (المسجد الأقصى - كنيسة القيامة...).

ويجب أن نواجه التحدي بتحدٍ حضاري؛ لأن المعركة في أساسها معركة حضارية؛ لذلك يجب أن نمحو أمة العالم العربي، ونهتم أيضاً بالجانب الإداري ونذكر أن التضخم السكاني هو «سمة عرضية» يجب التخلص منها، كذلك هناك سلبات أخرى ينبغي التخلص منها وتحقيق إيجابيات عدة

وقد افتتح الدكتور جابر عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، الاحتفالية بكلمة بليغة، نوه فيها بأهمية الحفاظ على تراثنا الثقافي والعربي المتمثل في مدينة القدس العربية، وأن هذا الاحتفال الذي يقيمه المجلس الأعلى للثقافة، بالتعاون مع سفارة فلسطين بالقاهرة، هو تأكيد على إيماننا القومي بواقع القدس تاريخاً ومعتقداً، وأن هذه الاحتفالية أيضاً هي إثارة للوعي القومي بالقدس، مكاناً وزماناً.

وتحدث الأستاذ فاروق خورشيد - مقرر لجنة الفنون الشعبية - عن «القدس في المأثورات الشعبية العربية»، وكيف أن الوجدان الشعبي احتفل على مر السنين بالقدس رمزاً وقيمة، وأن جهود لجنة الفنون الشعبية في الاحتفال بالقدس جهود عظيمة، فهو احتفال بقيمة من أهم القيم في ثقافتنا العربية والإسلامية، وتحمل القدس في فكر ووجدان الإنسان

مثل: القضاء على الفجوة بين أقوالنا وأفعالنا، وتحقيق نوع من التكامل الاقتصادي بين الدول العربية، والناحية الديمقراطية لا تكون مجرد واجهة لأن وجود حكومات هشة تضعف موقفنا؛ بل لابد من حكومات أكثر ديمقراطية. ولا يعنى هذا أن حكومة إسرائيل حكومة ديمقراطية؛ فالحكومة الهادمة للبيوت، والتي تعذب الآخرين بالقانون وتضطرمهم للهجرة، هي أبعد ما تكون عن الديمقراطية.

● مصر والقدس على مر العصور:

وكان من المهم أولاً أن نتعرف على مدى ارتباط مصر بالقدس على مر العصور، وذلك من خلال ما ذكره أحمد يوسف القرعى؛ نائب رئيس تحرير الأهرام ومدير تحرير مجلة السياسة الدولية، فبعد عصور التاريخ القديم والوسط والحديث ارتبطت مصر بالقدس ارتباطاً وثيقاً متعدد الأبعاد، حيث ظل الارتباط الأمنى بين مصر والقدس قائماً منذ عهد تحتمس الثالث وعلى امتداد حقبة طويلة من تاريخ مصر الفرعونية (ومن وثائق هذه المرحلة أنواح تل العمارنة). وقد توثق هذا الارتباط بعد ذلك بالصلة الروحية مع الفتح الإسلامى لكل من القدس (عام ٦٣٦) ومصر (عام ٦٣٩)، ومن دلائل الارتباط الروحى تخصيص خراج مصر (فى العصر الأموى) لمدة سبع سنوات كاملة لبناء مسجد قبة الصخرة (فيما بين عامى ٦٨٥-٦٩١). وقد شهدت القدس خلال هذه الفترات حركة بناء وتعمير شاملة، لاسيما فى العصر الفاطمى منذ عام ٩٦٦ وعلى مدى نحو (١٠٠) عام، وعندما وقعت القدس تحت الاحتلال الصليبي (٨٨) عاماً كانت مصر نقطة انطلاق تحريرها على أيدي صلاح الدين الأيوبي (٢ أكتوبر ١١٨٧)، ويأدرت مصر المملوكية بعد ذلك (١٢٠٢-١٥١٧) لإصلاح ما أفسدته سنوات الاحتلال الصليبي، ولإزالة الآثار التاريخية والإسلامية بالقدس شاهدة على بصمات مصر المملوكية والحضرية على المدينة والتي دامت أكثر من ٢٥ سنة. واستكمل محمد على باشا هذه المهمة الحضرية خلال السنوات العشر (١٨٣٠-١٨٤٠) التى كانت القدس ضمن الحدود المصرية فى عهده.

وأضاف الأستاذ القرعى إنه خلال العقود الثلاثة الأخيرة (١٩٦٧-١٩٩٧) أدرجت قضية القدس فى مقدمة أجندة التحرك الدبلوماسى والإعلامى المصرى، إثر احتلال المدينة المقدسة عام ١٩٦٧، وتصدرت مصر منذ ذلك الوقت مسئولية مواجهة هذا الاحتلال الاستيطاني.

وقد عبرت مصر عبد الله ناصر عن موقفها بشأن القدس قبل وبعد احتلالها عام ١٩٦٧ فى خطوات كثيرة من أبرزها:

أولاً: المشاركة فى تعمير وصون المقدسات الإسلامية بالقدس نتيجة آثار القصف الإسرائيلى خلال معارك حرب ١٩٤٨ حيث أصيبت منطقة الحرب بأضرار فى أماكن عدة فضلاً عن حاجة قبة الصخرة إلى الإعمار العاجل.

ثانياً: تأكيد الهوية العربية للقدس والاستمسك بقرارات الشرعية الدولية خاصة قرار مجلس الأمن رقم (٢٤٢) بشأن المدينة المقدسة، وهو القرار الذى نص صراحة على أن القدس أرض محتلة وجزء من الضفة الغربية لنهر الأردن.

ثالثاً: تحميل قواتنا المسلحة المصرية والعربية مسئولية تحرير القدس فى الرسالة التى وجهها الرئيس عبدالناصر يوم (٢٣) أغسطس (١٩٦٩) إلى القوات المسلحة المصرية، ومن ورائها القوات المسلحة لشعوب الأمة العربية.

كما تظل نقاط السادات السبع بشأن المدينة المقدسة هى الورقة الوحيدة التى تبلور رؤية عربية رسمية متكاملة ضمن الحلول المطروحة لتسوية قضية القدس سلمياً، وكان السادات قد أورد هذه النقاط السبع فى رسالته إلى الرئيس الأمريكى جيمى كارتر بتاريخ ١٧ سبتمبر ١٩٧٨ خلال مباحثات كامب ديفيد، ومن هنا اكتسبت رسميتها دولياً، وأكد فى النقاط الثلاث الأولى على ما سبق أن أكد عبدالناصر عليه بشأن الهوية العربية للقدس أرضاً وشعباً. كما أكدت النقطة الرابعة على التمسك بالشرعية الدولية مبرزة قرارات مجلس الأمن وخاصة القرارين (٢٤٢) و(٢٦٧) ووجوب تطبيقهما بشأن القدس، وعلى أساسها تعتبر الإجراءات كافة التى اتخذتها إسرائيل لتغيير وضع المدينة لاغية وغير قائمة ويجب إبطال آثارها. أما النقاط الثلاث الأخيرة، فقد ركزت على ترتيب الأوضاع الخاصة بالحرريات الدينية والشئون البلدية فى ظل عودة الميادة العربية عليها على الأسس التالية:

١ - يجب أن تتوفر لجميع الشعوب حرية الوصول إلى القدس لممارسة الشعائر الدينية.

٢ - يجوز وضع الأماكن المقدسة لكل دين من الأديان الثلاثة تحت إدارة وإشراف ممثلى هذه الأديان.

أما مصر - مبارك، فقد أقدمت على إعطاء القدس أولوية مطلقة فى تحرك مصر الدبلوماسى والإعلامى والإقليمى

والدولى. وهنا يرصد الباحث شواهد عدة تؤكد إلى أى حد تشكل عروبة القدس موقعاً استراتيجياً من ثوابت السياسة الخارجية المصرية:

أولاً: قيام مصر- مبارك فى أواخر أبريل ١٩٨٤ - ورغم المقاطعة العربية والإسلامية لها، بقطع علاقاتها مع كل من كوستاريكا والسلفادور بعد نقل سفارتيهما من تل أبيب إلى القدس.

ثانياً: مبادرة الرئيس مبارك بتخصيص لجنة فنية مصرية معنية بترميم الآثار عام ١٩٩٢ لعمل دراسة ميدانية شملت مساحة المسجد الأقصى ومسجد قبة الصخرة والقباب والسكلات والفسيفساء الموجودة داخل الحرم الشريف.

ثالثاً: اختيار مصر عام ١٩٩٥ عضواً بلجنة القدس المنبثقة عن منظمة المؤتمر الإسلامى منذ عام ١٩٧٩، وهو اختيار تأخر كثيراً لظروف وملابسات المقاطعة العربية والإسلامية (المتعجلة والمريضة) طوال الثمانينيات ولم يكن غيابنا عن العضوية (طوال ١٦ عاماً) يحول دون قيام مصر بدورها المستمر والمتواصل تجاه قضية القدس.

وأخيراً: فإن متابعة القيادة السياسية المصرية، وكذا التحرك الدبلوماسى والإعلامى المصرى لكل ما جرى داخل القدس وحولها وبشأنها، يكاد يشكل عملاً مصرياً يومياً لمواجهة محاولات التهويد من ناحية، وقطع الطريق على إسرائيل الساعية لانتشال «شرعية دولية» لها فى المدينة المقدسة، من ناحية أخرى.

● القدس بين العهد القديم والعهد الجديد:

وقدّم لنا الدكتور القس إكرام لمعى رؤية حول: القدس بين العهد القديم (قبل مجيء السيد المسيح) وبين العهد الجديد.

وكما يقول فإن القدس هى عاصمة فلسطين وتدعى من قديم الزمن بأورشليم. وتاريخ أورشليم يعكس تاريخ الشرق الأدنى، وهى من أقدم العواصم فى منطقة الشرق الأوسط مع دمشق وبغداد والقاهرة، وأول إشارة إليها خارج الكتاب القدس وردت فى نصوص مصرية ترجع إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد، وفيها نصب اللعنة على الأعداء الأجانب ومن ضمنهم أورشليم. وتوجد رسائل مرسلة من ملك أورشليم إلى إخناتون ملك مصر فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد. وقد تعرضت أورشليم، أكثر من أى عاصمة أخرى، لغزوات متتالية حتى

عصرنا الحالى. فقد نهب شيشق ملك مصر أورشليم (سفر الملوك الأول ١٤: ٢٥، ٢٦)، كما استولى عليها العرب قبل الإسلام فى عصر الملك يهورام اليهودى قبل الميلاد (سفر أخبار الأيام الثانى ٢١: ١٦، ١٧)، ثم فشل الآشوريون فى استعمارها، إلا أن البابليين استولوا عليها أكثر من مرة، ثم حكمها قورش ملك مصر، وبعده ضم الإسكندر أورشليم إلى إمبراطوريته، وبعد موته صارت تحت حكم البطالمة فى مصر، ثم انتقلت إلى السلوقيين فى سوريا. وفى عام ٦٣ ق.م، أصبحت تحت حكم الرومان، وفى سنة ٧٠م دحرت المدينة عن آخرها على يد الرومان لقمع الثورة التى قامت بها، وانتقلت بعد ذلك إلى حكم العرب فى القرن السادس الميلادى، وبعد ذلك حدث صراع دائم عليها بين الشرق والغرب، حتى سلمها الإنجليز إلى اليهود فى القرن العشرين.

وعلى مر التاريخ، ظهرت شعوب واختلفت أخرى، وكل شعب من هذه الشعوب متميز بصفات وملامح اكتسبها سواء من المكان الذى نشأ فيه أو من الزمان الذى عاشه أو الحضارة التى احتوته، أو بتعبير آخر: من الجغرافيا والتاريخ والفلسفة. ولقد بدأت قصة شعب إسرائيل (كما اتفقت عليها جميع الأديان) بخروج إبراهيم من وطنه الأصلي بمدينة أور الكلدانيين (قرب مدينة البصرة جنوب العراق) ليستقر فى بلد أجنبى، وكان الله هو سبب خروج إبراهيم كما يحكى لنا العهد القديم من خلال سفر التكوين.

ووعد الله لإبراهيم كان يتكون من أربعة بنود:

١ - سوف أعطيك (الأرض).

٢ - سوف أكثرك (النسل).

٣ - سأجعل عهداً أبدياً لأكون إنهما لك ولنسلك (الإله).

٤ - وأبارك مباركك، ولاعذك ألعنه (البركة واللعنة).

إن، هناك أربعة مفاهيم، هى: مفهوم إبراهيم لتملك الأرض، ومفهوم العهد وشرط التحقيق، وهذان المفهومان يتحدثان عن القدس فى العهد القديم، والمفهوم الثالث هو: المفهوم المسيحى للأرض، والرابع: المفهوم المسيحى لأورشليم القدس.

أولاً: مفهوم إبراهيم لتملك الأرض:

بدأ إبراهيم حياته فى أرض فلسطين متحرراً بخيمته على التلال المحيطة ما بين شكيم وبين إيل وحبرون، وبعد زمن

وأهدافه، ووصاياه إلى كل الأمم من خلال شعب إسرائيل؛ أي أن تكون إسرائيل خادماً للأمم، إذ هو ينقل إرادة الله إليهم، لذلك أوصى الله شعب إسرائيل بمحبة الغريب وحسن معاملته والمحافظة على حقوقه، وذلك على نقض التوقع القومي والتمييز العنصري الذي كان حينئذ بين الشعوب الأخرى.

وقبل دخول الشعب إلى الأرض، وضع الله أمامهم بنوداً أربعة:

١ - هبة الأرض.

٢ - هبة الأرض لا تنفصل عن العهد ككل متكامل.

٣ - أهمية الطاعة.

٤ - الذنوبية لرفض العهد.

إلا أن شعب إسرائيل عاش في صراع بين وعيه لذاته، كشعب لله مقدس لتحقيق رسالة إلهية من جهة، وبين جنوحه إلى مجارة سائر الأمم المحيطة من جهة ثانية، مما قاده إلى الاستسلام لشياطين العنف كسائر الأمم مبتعداً عن خطة الله وعهده، وقد تمثل انحراف الشعب في رفض أخلاقيات الله الذي يدعو إلى الحب والسلام والعدل، واستخدام العنف في تملك الأرض (فلسطين)، ورفض حكم الله ومطالبتهم بملك أرض يجسد آمالهم وأحلامهم، كما امتد العنف إلى داخل المملكة ذاتها، فانتشر القهر والظلم، وكان للقانون سيادته على الضعيف والفقير فحسب، وكل ذلك أدى إلى النفى من هذه الأرض نتيجة العصيان. ونتيجة النفى والعودة، ظهرت عقائد غير موضوعية، منها أن الأرض لا بد أن تكون تحت حكمهم، وإعطاء أهمية خاصة لمدينة القدس، وهكذا فشل اليهود - وبوضوح شديد - في تحقيق الهدف من وجودهم، فلم يعودوا نوراً للأمم، وتبعاً لذلك سقط الوعد لهم بالأرض سقوطاً شرعياً وقانونياً وإلهياً، لأن هذا الوعد مرتبط بالعودة إلى الله وخدمة العالم والتخلي عن العنصرية وهو ما لم يحدث.

ثالثاً: المفهوم المسيحي للأرض:

في الوقت الذي كان يتوقع فيه اليهود ظهور فسيّا (أي قائد مسموح من الله) عسكري يقود ثورة تحرير ضد الرومان، ويحرر الأرض ويعيد اليهود - المشتتين من أقصاء الأرض إلى أقصائها - إلى أورشليم القدس. جاء السيد المسيح مخيباً لكل

قصير ترك إبراهيم الأرض بسبب الجوع ونزل إلى مصر. والسؤال: لماذا لم يدبر الله طعاماً لإبراهيم في فلسطين تحقيقاً لوعده له بالأرض؟ لكن لم يلبث أن عاد إبراهيم إلى فلسطين، والجدير بالملاحظة أن إبراهيم لم يملك أية قطعة من الأرض التي وعده الله بها حتى ماتت سارة زوجته، ومن الغريب أن يخصص الكتاب المقدس قصماً كاملاً (إصحاح) من سفر التكوين، ليحكى فيه عن مفاوضات إبراهيم بفرض امتلاك قبر لزوجته في مغارة المكفيلة حيث دفنها.. مما يعطينا انطباعاً واضحاً بأن إبراهيم عندما أخذ الوعد من الله بالأرض لم يفهمه على أنه تصريح من الله بسرقة الأرض من مالِكها واعتبار الأرض حقاً له، فقد أصّر على شراء الأرض، وأصر على دفع الثمن كاملاً وتوقيع عقد قانوني متكامل الأركان أمام الشهود (تكوين ٢٣: ١٧-٢٠)، ثم جاء اسحق ليورث هذه الأرض عن أبيه. أما إسماعيل، فقد رفضت سارة أن تجعله يرث، فتبجح الكلام جداً في عين إبراهيم نسب ابنه، لكن الله قال له: لا تبجح في عينيك من أجل الفلاح ومن أجل جارتيك.... وابن الجارية سأجعله أمة لأنه نسلك (سفر التكوين ٢١: ٩-١٢) ثم جاء يعقوب ليورث من إسحق، وفي يعقوب تكونت قبيلة من إثني عشر ابناً وأحفاد كثيرين، والذين تركوا الأرض ليعيشوا في مصر مع يوسف الذي أخذ مركزاً متميزاً في بلاط فرعون كالرجل الثاني في المملكة، وهكذا بدا وكأنهم تركوا الأرض إلى الأبد، لكنهم عادوا ثانية من مصر بالخروج مع موسى ليُتحرروا من عبودية المصريين، الذين أذلّوهم لمدة أربعين عاماً بعد وفاة يوسف وفرعون يوسف، وقد اكتمل دخول الشعب إلى الأرض ثانية على يد يسوع خليفة موسى في القيادة، وهكذا تم تحقيق بندين من العهد: الأرض والنسل.

ثانياً: مفهوم العهد وشرط التحقيق:

وبالتأمل في فكرة العهد، نجد أن الله وعد بأن يجعل إسرائيل أمة عظيمة، ويعطيها الأرض ووعد أن يكون هو إلهها بشرط أن تتبارك فيها أو بواسطتها جميع الأمم. لذلك فالعهد هنا عبء ومسئولية وليس مجرد امتياز، ولقد أوضح الله أكثر من مرة أن شعب إسرائيل ليس أفضل شعوب العالم لكي يعطيهم العهد. ولكن لكي يفى بالكلام الذي أقسم الرب عليه لإبراهيم واسحق ويعقوب. وهدف العهد هنا «تتبارك فيك جميع الأمم»، والبركة المقصودة هنا هي وصول رؤية الله

بأرض معينة، أو تأسيس دولة، لم يعد له مكان، فهو ضارب من العنصرية لم يقبله سوى من لا يدرك عمق فكر الله واتساعه.

أما القول بأن وجود الدولة الصهيونية اليوم في فلسطين هو تحقيق لتنبؤات العهد القديم وتمهيد للمجيء الثاني للسيد المسيح، فهذا ليس إلا استخدام للدين ولتكتب المقدسة كوسائل لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية لصالح «دولة إسرائيل».

● القدس في أدب العصر الإسلامي الوحيد:

وقد ذكر الدكتور محمد زغلول سلام؛ أستاذ اللغة العربية، أن القدس (بيت المقدس) شغلت صفحات من التراث الأدبي في العصر الإسلامي الوسيط (من أخريات القرن الخامس الهجري وحتى منتصف القرن السابع؛ أي من الحادي عشر الميلادي إلى الثالث عشر)، ذلك أن هذا البلد المقدس كان مستهدفاً من غزوات الصليبيين في الغرب،^{٢٢} يروى بعد خطبة البابا «إريان الثاني» ودعوته إلى استرجاع الصليب وبيت المقدس من أيدي المسلمين، ومعلوم أن الحملات الصليبية على مصر والشام اتخذت هذا القناع الديني لأطماع سياسية واقتصادية رغبة في ثروات الشرق، على أنه لم تهدأ منذ قيام الدولة العربية الإسلامية المناوئاة الحدودية في منطقة غرب آسيا على شواطئ البحر المتوسط الشرقية وعلى حدود جنوب غرب أوروبا وإسبانيا وشمال إفريقيا وظلت الحرب سجالاً حتى بدأت الدولة العربية الإسلامية في الضعف في القرن الثالث الهجري. وقد رصد الأدب مظاهر هذا الضعف الذي من أبرزه ضعف العنصر العربي وتضاؤل دوره في بناء الدولة ودعم أركانها، وقد تنبه الشاعر الكبير أبو الطيب المتنبي إلى هذا العنصر ودعا إلى نهضته، وشاركه بعض شعراء المرحلة، أمثال الشريف الرضي وأبي العلاء المعري الذي رصد في شعر اللزوميات كثيراً من سلبيات عصره، وهو العصر نفسه - القرن الخامس - الذي أنتهى بسقوط بيت المقدس في أيدي الصليبيين سنة ٤٩٢ هـ.

وكان لسقوط بيت المقدس وقع الصاعقة على قلوب العرب والمسلمين جميعاً، وسجل الأدب - شعره ونثره - وقع هذه الكارثة وتناولها الشعراء والأدباء من جوانب مختلفة، فمن باكٍ مستصرخ، ومن لائم مؤنب على التذاعى والتخاذل. وتروى كتب الأدب والتاريخ قصيدة للأبيوردى الشاعر في رثاء بيت المقدس بعد سقوطه، يقول فيها:

أبداً عن الأرض التي كان اليهود يتحدثون عنها. لكنه تحدث عن مفهوم جديد للأرض كأحد الأركان المهمة في عهد الله مع إبراهيم. ذلك أن الأرض في مفهوم السيد المسيح لها معنى جديد، فهو لا الذين يرثون الأرض (أرض فلسطين)، ويعيشون فيها بأمان إلى الأبد، هم الودعاء من أية أمة كانت، هم المساكين وصانعو السلام (كما جاء في الموعظة على الجبل) فالسيد المسيح يتحدث عن الودعاء بشكل عام دون تخصيص شعب معين، ثم يتحدث عن الأرض بالتخصيص إشارة إلى فلسطين، فهي الأرض التي ذكرت في الوعد لإبراهيم، إذ قال (الأرض) بأداة التعريف، كما أنه أخذ الجملة بكاملها من مزمور (٣٧) الذي يتحدث عن أرض فلسطين على وجه التحديد.

وبذلك، فإن أرض الميعاد الحقيقية - في مفهوم السيد المسيح - هي الأرض بكاملها، والتي يدعوها الله أن تتحول إلى ملكوته؛ أي إلى عائلة واحدة على اختلاف الأمم والألسنة، إذ يملك الله عليها ويوحدها بروحه أفراداً وشعوباً. إنها المسكونة كلها؛ إذ يتحقق فيها وعد الله بأن تتبارك بذرية إبراهيم، فتتحول جميع قبائل الأرض وشعوبها إلى شعب واحد لله يؤول تنوع عناصره لا إلى صراع واقتتال؛ بل إلى تناغم وتكامل.

رابعاً: المفهوم المسيحي لأورشليم (القدس):

لقد كان لأورشليم دائماً أهمية خاصة عند الأنبياء، خاصة عندما يتحدثون عن مستقبل إسرائيل، أما أورشليم القدس بالنسبة للسيد المسيح، فلم تكن سوى المدينة التي أعلن فيها رسالته، وحوكم فيها وحكم عليه بالموت. ولأن المدينة لم تقبل الرسالة ولم تتجاوب مع فكر الله وفشلت في فهمه، لذلك أراد الله لها خراباً، وفي هذا لم يخرج الله عن خطه الواضح على طول التاريخ، فكل مدينة أرسل الله لها أنبياء ورسلاً ورفضتهم، كان عقابها ببساطة هو الخراب، وقد ربط السيد المسيح بين أورشليم وبين المدينة الوثنية (بابل)؛ لأنه أراد أن يعلن لسامعيه من اليهود أن عقاب الله للمدينة المقدسة أورشليم يكون بالطريقة نفسها التي عاقب بها المدينة الوثنية بابل؛ أي إن المدينتين تساويتا في نظر الله؛ ذلك لأن طريق العودة إلى الله لم يعد يمر حتماً من أورشليم، بل صار هناك طريق عالمي جديد غير مرتبط بجنس أو عنصر للعودة إلى الله، وهكذا نرى أن عهد الله مع شعب معين، سواء من وعد

واستولى على بيت المقدس، وفي هذه المناسبة قال الشاعر
المصرى صاحب جمال الدين بن مطروح:

المسجد الأقصى له عادة سارت فصارت مثلاً سائراً
إذا غدا للشرك مستوطناً أن يبعث الله له ناصراً

وفي نزاع بين أبناء الأيوبيين وبين الصالح نجم الدين
والناصر داود، أخذت القدس مرة ثالثة، ثم عادت إلى
المسلمين، وظلت في أيديهم حتى ملك المماليك، فخلصوا بلاد
الشام وغيروا من الفرنج، وضمنوا بذلك بقاء القدس خالصة
للأمة بعيدة عن أطماع العدو.

وبعد، فقد طرحت القدس طوال عصور الإسلام الوسطى،
وما حدث من نزاع حولها بين المسلمين والفرنج، وتبادل
امتلاكها مرات، طرْحاً من ثلاثة تساولات، أيجوز أن يكون
الدين مبرراً لاحتلال الأرض وتشريد أهلها؟ هل العقيدة كانت
وحدها دافع الصليبيين لاحتلال بيت المقدس؟ وهل العقيدة
وحدها هي التي حدثت بالمسلمين إلى الدفاع عنها والحرص
على استحواذها؟

أضواء حول مدينة القدس:

وقد ألقى هذه الأضواء الأستاذ محمد مازن الشوا: فذكر أن
مدينة القدس الشريف أقدس المدن الإسلامية بعد مدينتي مكة
المكرمة والمدينة المنورة. فهي أولى القبلتين وثالث الحرمين
الشريفين، وفيها المسجد الأقصى المبارك، ومسجد قبة
الصخرة المشرفة، وجامع عمرو، وفيها كنيسة القيامة، والقبر
المقدس؛ أقدس كنائس العالم عند المسيحيين. وهي عاصمة
دولة فلسطين. والقدس قيمة تاريخية، تراثية، أثرية، دينية،
روحية، معمارية، قومية، وأضاف الأستاذ مازن أن مدينة
القدس تتمتع بموقع استراتيجي متميز؛ فهي تقع على خط
عرض ٣١ شمال خط الاستواء، وخط طول ٣٥ شرق
جرينتش. وهي تقع على هضبة غير مستوية، تحيط بها عيون
كثيرة تتفاوت في غزارة مياهها وتتدفع من بعضها جداول
تغذيها مياه الأمطار. ومن أهم جبالها: جبل الزيتون. وأهم
أوديتها: وادي قدرون، وادي سلوان، ووادي الجبانة، ووادي
الأرواح. كما يحيط بها سور له سبعة أبواب، هي: باب الخليل
في الغرب، باب النبي داود في الجنوب، باب المغاربة وباب
الباع في الشرق، باب الزاهرة في الشمال، باب النعامود في
الشمال الغربي، وباب عبد الحميد غرب باب النعامود. هذا

مزجنا دماء بالدموع السواجم فلم يبق منا عرضة للمراحم
وشر سلاح المرء دمع يفيضه إذا الحرب شبت نارها العوامد
وظلت تداعيات الهزيمة والسقوط تكثير في الشعراء والأدباء
الدعوة إلى استنهاض الهمم لاسترجاع القدس السليبية ما يقرب
من نصف قرن، وكان من فرسان هذه المرحلة الشاعر الوزير
الفارس طلائع بن رزتك، والشاعر أسامة بن منقذ، ثم
أصبحت مصر مسرحاً واضحاً للصدام بين القوتين
الإسلاميتين، حتى انتهى الأمر بسقوط الفاطميين، واستيلاء
صلاح الدين والأكراد على السلطة في مصر والشام، لتبدأ
مرحلة جديدة في الصراع حول القدس، وكان صلاح الدين
يدرك أنه بدون اتحاد البلدين تحت قيادة موحدة قادرة، لن يتم
تحرير القدس، وأنشأ الشاعر الساعاتي أبياناً يمدح بها صلاح
الدين ويحثه على تحرير القدس، يقول:

فليسلم القدس إن الفتح منتظر حلولة وعلى الأفاق فليطل
وأخاك يوسف يا بيت الخليل فلا تأس، فإنك فيه صادق الأمل

وقد ضايق صلاح الدين الصليبيين في القدس بالحصار
حتى استسلموا له في (٥٨٣هـ)، وكانت مناسبة استعادة بيت
القدس فرصة سانحة للشعراء كي يشدوا بطل الفتح صلاح
الدين، ويتغنوا بأهازيج النصر، ومن بين هؤلاء من يقول:

أترى حكاماً ما بعينى أبصر القدس يفتح والفرجة تكسر
وراع الفرنجة سقوط القدس فثارت ثائرتهم وعزموا على
استردادها فنزلوا عكا والتحم الجيشان في معارك متصلة تمكن
الفرنج بعدها من الاقتراب من القدس لحصارها والاستيلاء
عليها، وانفق الطرفان بعد ذلك على صلح (الرملة) وتقرر
للفرنج بموجب حرية زيارة مقدساتهم ببيت المقدس (٥٨٨هـ).

ومضت السنون، وخلف أبناء صلاح الدين وأبناء أخيه
على مملكته وثار بينهم المنازعات وطمع بعض الأبناء في
الملك، حتى كادت شوكة الأمة أن تضعف مرة أخرى، وفي
سنة (٦٢٦هـ) تسلم الفرنج بيت المقدس - صلحاً - من الملك
الكامل صاحب مصر والأشرف موسى أخيه، وهكذا سقطت
القدس مرة ثانية، ولم يمض على تحريرها نصف قرن. بعدها
عاد الناصر داود مرة أخرى ليحث الناس على استعادتها،
وحرص الشعراء على بكاء القدس وتقبيح عمل الكامل، كما
ذهب وحاصر قلعة القدس حتى طلب الفرنج الأمان على أن
يسمح لهم بالرحيل فمَنَحهم الناصر الأمان، ثم هدم القلعة

بخلاف أبواب وبوابات داخل مدينة القدس نفسها، مثل باب حطة وباب السلسلة، أيضاً لمدينة القدس الشريف أسماء كثيرة، وردت في كتب المؤرخين والجغرافيين من هذه الأسماء: يروسالم، ويروشاليم، ويروشليم، وبفتح الشين وتشديد اللام المفتوحة، ويروشلم بفتح الشين وكسر اللام، ويروشلم بفتح الشين واللام، ومن أسمائها أيضاً: ييوس، وموريا، وإيلياء، وإيليا كاتوليونا، وبيت المقدس، والقدس. ومن المقدسات والآثار الإسلامية بمدينة القدس: (٣٦) مسجداً بالإضافة إلى المسجد الأقصى المبارك، ومسجد قبة الصخرة المشرفة، وجامع عمر، من هذه المساجد (٢٩) مسجداً تقع في مدينة القدس القديمة؛ أي الشرقية، داخل سور القدس، وتقع (٧) مساجد أخرى في القدس الجديدة أي «الغربية»، خارج سور القدس.

أضاف الأستاذ مازن أيضاً أن مدينة القدس ظلت محرمة على اليهود عدا يوم واحد في السنة حتى ظهر الإسلام، واستولى المسلمون على المدينة المقدسة، ودخلوها بعد قدوم أمير المؤمنين رضى الله عنه عمر بن الخطاب، حيث كان في انتظاره زعماء المسيحيين، ومعهم مشروع معاهدة بالتسليم شريطة الإبقاء على الحرية الدينية للمسيحيين، واحترام المشاهد المسيحية المقدسة في المدينة واستمرار القرار الرومانى القديم بمنع اليهود من النزول في المدينة، وقبل الخليفة كل الشروط عدا الشرط الأخير، لكنه تعهد للمسيحيين ألا يدخل أحد من اليهود إلى مقدساتهم، أو أن يسكن في حارتهم، ومنحهم عهداً أطلق عليه العهدة العمرية بعث بها إلى بطريك النصارى صفرونيوس، والوثيقة محفوظة في كنيسة القيامة بمدينة القدس. وهي بمثابة عهد من أمير المؤمنين للبطريك صفرونيوس في الاشتمال على الرعايا والقسوس والرهبان والراهبات حيث كانوا، وأبن وجدوا، وأن يكون عليهم الأمان وعلى كنائسهم ودياناتهم، وكافة زياراتهم التي بيدهم داخلاً وخارجاً، وهي: القيامة وبيت لحم مولد عيسى عليه السلام، الكنيسة الكبرى والمغارة ذات الثلاثة أبواب قبلى وشمالى وغربى، وبقية أجناس النصارى الموجودين هناك وهم الكرج والجش والذين يأتون للزيارة من الإفرنج والقبط والسريان والأرمن والنساطرة واليعاقبة من الموارنة تابعين للبطريك المذكور، ويكون متقدماً عليهم ويكونون معفين من الجزية والقفز والمواجب، ومسلحين من كافة البلايا، فى البر والبحر وفى دخولهم للقيامة وبقية زياراتهم لا يؤخذ منهم شيء، وأما الذين يقبلون لزيارة القيامة يؤدى النصرانى إلى

البطريك درهماً وثلاثاً من الفضة. وكل مؤمن أو مؤمنة يحفظ ما أمرت به سلطاناً أم حاكماً أم والياً يجرى حكمه فى الأرض، غنى أم فقير من المسلمين والمسلمات. وكل من قرأ مرسومنا هذا من المؤمنين، وخالف من الآن إلى يوم الدين، فليكن لعهد الله ناكثاً، ولرسوله الحبيب بائعاً.

والجدير بالذكر أن المسلمين هم المفوضون بحراسة جميع الأماكن المقدسة ودور العبادة فى مدينة القدس. ذلك أن مفتاح كنيسة القيامة هو بأيدي العائلتين الإسلاميتين: نسبة وجودة، فإن عائلة جودة الحسينى تحتفظ بمفتاح كنيسة القيامة، وفجر كل يوم، ومنذ مئات السنين، يأتى رجل من عائلة نسبة ويتسلم المفتاح ثم يتوجه إلى كنيسة القيامة ويفتح بابها، وعند الظهر يغلق الباب ويعيد المفتاح إلى دار جودة، وتكرر العملية بعد الظهر. يقول المؤرخ الفلسطينى عارف باشا العارف فى كتابه تاريخ القدس: إن هذه المهمة نفوم بها العائلتان الإسلاميتان العريقتان منذ عهد قديم، وأن حراسة القيامة مهمة تقلدها المسلمون مرتين فى التاريخ: الأولى وكانت حراسة اسمية شرفية، عندما راح الامبراطور شاريمان يخطب ود الخليفة العباسى هارون الرشيد، وقد أرسل إليه مفاتيح الكنيسة للتعبير عما يكنه فى قلبه من احترام للحكم العباسى وثقته بعدله، وكان ذلك فى القرن الثانى للهجرة - الثامن الميلادى، والثانية وهى حراسة فعلية سار عليها المسلمون ورضى بها المسيحيون منذ مدة لا تقل عن ثمانية قرون.

● سمات فولكلور زهرة المدائن وقضاياها:

«لأجلك يا بهية المساكن

يا زهرة المدائن يا قدس

يا قدس يا مدينة الصلاة

عيوننا إليك ترحل كل يوم

تدور فى أروقة المعابد

تعانق الكنائس القديمة

وتمسح الحزن عن المساجد

يا ليلة الإسراء

يا درب من مروا إلى السماء

الأولى تصل بنا إلى حقيقة أصيلة ترتبط بحضارتنا، وهى أنه لا دخل للسياسة فى حتمية حفظ تراثنا واعتزازنا به، فإن تشبثنا بالسلام لا يمس حفظ تراثنا واعتزازنا به، فإذا قال تراثنا أن يافا ميناء بيت المقدس، فلا يسقط هذا احتلال إسرائيل ليافا. القضية الثانية: هى قضية الأمن فى الفولكلور، فمعروف أن من صفات النص الفولكلورى: القدم والتداول ومجهولية المؤلف، لكن نحن أمام نصوص تأخذ صفة النص الموروث المتداول لدى شعبنا لأنها أصبحت جزءاً من التاريخ مثل: أغنية بنات يافا «ميناء القدس» يخاطبن الأرض وجنة الدنيا بلادى، حبها ملاً فؤادى، وأغنيتهن أيضاً التى يخاطبن فيها نهر الجريشة:

يا أيها النهر الجميل: كيف تسير

بلا سمير

أنت الذى تشفى العليل

ولا تدرى

والأناشيد والأغاني - كما يقول فؤاد إبراهيم عباس - تقود إلى المواسم الشعبية، وهى من سمات فولكلور القدس أيضاً، وكذلك ما يتصل بالمواسم الشعبية قبل الأسواق وقبل الصناعات الشعبية كالصدف السياحى فى بيت لحم والقدس والمصنوعات من خشب الزيتون، والموسم الشعبى الخاص بالقدس كان موسم النبى موسى «فى أيام الربيع». وقد وصف المؤرخ محمود العابدى هذا الموسم وصفاً رائعاً حين تحدث عن سلق البيض مع ورق البصل ليصبح ملوناً، ووصف كيف تستأجر الدواب، ولم يقل السيارات، ليركبها الناس خمس ساعات لتصل بهم إلى النبى موسى عن طريق أريحا القدس، وإذا كان استرجاع عادة الاحتفال بموسم النبى موسى صعباً الآن، فإن الاحتفال بالمواسم الشعبية المسيحية فى القدس ليس بمثل هذه الصعوبة، وهذه المواسم هى: أسبوع الآلام، عيد الفصح، أحد الشعانين، الجمعة العظيمة، سبت النور، يوم القيامة.

أيضاً تأتى الأمثال الشعبية مثلاً آخر على انعكاس أثر البيئة على المدينة المقدسة مثل: بعد كانون الشتا يهون، فى آذار يتساوى الليل والنهار، شمس الربيع تؤذى الرضيع.

بهذه الصلاة الحزينة لفيروز، بدأ فؤاد إبراهيم عباس حديثه عن سمات وقضايا من فولكلور زهرة المدائن (القدس) ونضالها، حيث ذكر أن الأناشيد كانت من صميم الأدب المعطاء العملاق، فهى من الأدب النضالى المنيثق من صميم حياة الشعب ومثله العليا، غنى الشعب الأناشيد وهو فى المعركة وفى المظاهرة وفى الأفراح، وفى الحقل، وفى الجرن والبيارة والكروم، أناشيد كانت مشعلاً من مشعل الجهاد، وقد تربي الفلسطينى المسلم والفلسطينى المسيحى على وتيرة واحدة، وشرباً معاً من منهل التراث الخصيب فى وطنهم الحبيب الواحد، وأرضهم الطيبة، فلا غربة، أن يتعانق الهلال والصليب، وأن يكون تعانقهما مضرب الأمثال.

وإذا كان فى جميع أناشيد ما قبل نكبة ١٩٤٨ صعوبة، فإن ذلك يرجع إلى: إن جيل الكشافة من شيوخ فلسطين ممن يحفظون الأناشيد فى قلوبهم قد أصبح نادر العدد، أيضاً دواوين الشعر التى احتوت على بعض الأناشيد أصبح بعضها نادراً أو فى حكم المفقود، مثل الدواوين القديمة لمصطفى صادق الرافعى وخليل مردم، كذلك عدم توفر كتاب قديم يجمع هذه الأناشيد بين دفتيه. أما أناشيد ثورة ١٩٦٥، فليس فى جمعها أية صعوبات، وكثير من أناشيد أو أغاني ثورة ١٩٦٥ ارتبطت أو احتوت على ألحان شعبية مؤصلة مع اختلاف صور الإيقاع أحياناً أو كلفيته فيها بشكل أو بآخر، أى إنها استلهمت ألحانها وأغلب كلماتها من أصول شعبية حقيقية يذوب معها الفرد وموسيقى جماعية غالباً. ومن الألحان والقوالب الفولكلورية المؤصلة:

- غزالى غزال: طاب جرحى طاب

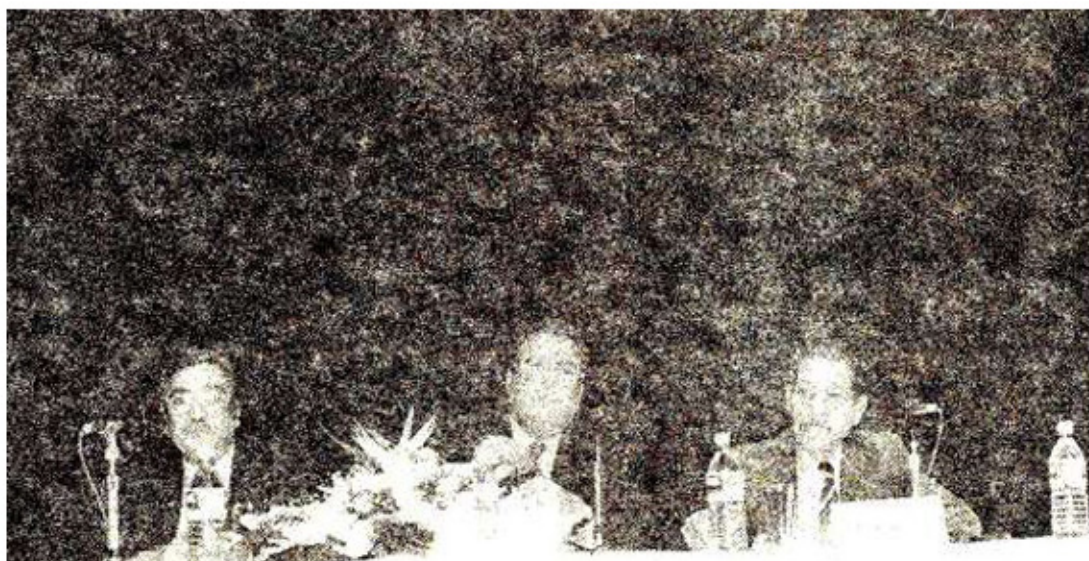
ويعود جذره إلى زهرة المدائن.

- القالب اللحنى المقدس: (طوعنى معك) وقد أذيع على اللحن أغنية إذاعية.

- القالب اللحنى: ع الرياعية.

وقد أذيع على اللحن أغنية إذاعية أيضاً.

ونحن نستلهم هنا فى أناشيدنا وفى أغانيها قصيتين تثيرهما أناشيدنا وأغانيها مما يرتبط بموروثنا الشعبى: القضية



الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة أ. د. جابر عصفور يتوسط الأديب يوسف الشاروني مقرر مؤتمر
«القدس» والأستاذ فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى.



أحد جلسات المؤتمر العلمي: الأستاذ أحمد يوسف القرعي والأستاذ كامل زهيرى والأستاذ فاروق
خورشيد والأستاذ أحمد صدقي الدجاني والفن إكرام لمعى.

● الفنون الشعبية والتشكيلية وقضية القدس :

باستخداماتها المتعددة في المواسم والأعياد والحفلات حتى في العالم الغربي الذي كانت تصدر له هذه المنتجات الدقيقة الرائعة، وكان أيضاً من أسباب رواجها وانتشارها مواسم الحج المسيحية والإسلامية للأراضي المقدسة والتبادل التجاري والمقتنيات أثناء الزيارات.

● القدس في النغم العربي :

ويقول الأستاذ فرج العنتري إن القدس ترنمت فيها الموسيقى منذ القدم بأنغام التدين والسلام، وانسابت فيها التراتيل والأنشيد وأذان الصلوات وتنغيمات الذكرى لموالد الأنبياء والقديسين والقديسات ولقوافل الحجيج الوافدة سنوياً، وقد استمر الحال هكذا حتى مجيء عام ١٩٤٨ الذي انزع فيه الكيان الإسرائيلي في المحيط العربي، فظهرت أنغام الوعي بخطورة العدو، وما إن حدثت النكسة عام ١٩٦٧، حتى انفتحت شهية السعار الإسرائيلي على الواسع باحتلال كل مدينة القدس، وقد ظهر هذا في لهجة الموسيقى المصاحبة لمواقع مدينة القدس بالذات.

وقد قدم لنا فرج العنتري نماذج من النغم العربي لهذه الفترات الثلاث:

أولاً: فترة أنغام التدين والسلام :

من الثابت في شأن الحجاج الأقباط أنهم كانوا يجتمعون بشكل قافلة كبرى للرحلة، وأنهم إذا ما وصلوا كان عليهم أن يقضوا يوم الجمعة الحزينة ويوم عيد القيامة في بيت المقدس، ثم يذهبون بعد ذلك في ثالث أيام الجمعة الحزينة إلى نهر الأردن للاستحمام التبريكي والتطهيري إعمالاً لشريعة السيد المسيح، ومن الملاحظ أن أغاني وأهازيج الحجيج المصري (إسلامية أو مسيحية) تتفق فولكلورياً في شكل النظم وفي أسلوب النغم التريدي وبحيث لا تختلف إلا في الأسماء الدينية. يقول النص الشعبي القبطي المنغوم في تحليلات الأستاذ الدكتور أحمد مرسى:

غناء: من البعد بانت.. «جيتك» يا مسيح.... من البعد بانت

من البعد بانت.. «نضرتها» الجمال.... صامت وهامت

ترديد: من البعد طلّت.. «جيتك» يا مسيح... من البعد طلّت

من البعد طلّت.. «نضرتها» الجمال... صامت وصلت

ويقول النص الشعبي الإسلامي وبالتنغيم نفسه:

من البعد بانت... جيتك يا نبي... من البعد بانت

وفي بحث الدكتور عبدالغنى النبوى الشال - الأستاذ بكلية التربية الفنية، وعضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة - نجده يدلنا على بعض المراجع التي توضح هوية الفن الشعبي والتشكيلي في فلسطين مثل: مؤتمر (عروبة القدس) الذي عقد بجامعة القاهرة في مارس ١٩٩٨. حيث تعرضت بعض بحوثه إلى زخارف قبة الصخرة، وكلها زخارف عربية وإسلامية الأسلوب والطراز، فهي زخارف هندسية ونباتية وكتابتية نفذت بالفسيفساء والبلاطات الخزفية القاشانية، وفي مرجع آخر نرى ما يشير إلى نوعية الزى الشعبي الفلسطيني وتنوعه، فزى المرأة البدوية له أسلوب وتراث يخالف زى المرأة في المدينة ولكل تسمياتها، كما ذكرت مؤلفة هذا المرجع الكثير من المصطلحات الفنية مثل: أجور - أزار - استنبولي - أطلس....، وهناك مرجع مهم يتعرض فيه الباحث للتطريز قديماً وحديثاً، فيتعرض حيناً إلى نوعية الزخارف على الأثواب قديماً وحديثاً معتمداً على بعض المراجع والصور الأثرية القديمة، ويذكر أن الكنعانيين عرفوا الصباغة واستخرجوا خاماتها من بعض النباتات والقواقع والزهور، وذكر أن تسمية الأزياء كانت حسب أماكن ابتكارها، وتعرض لبعض الأوانى الفخارية والمعدنية التي كشف عنها الأثريون، والتي كانت تستخدم لتجهيزات عملية الصباغة.

ويذكر السبب في انتشار المنسوجات وأهميتها في البلاد أن ذلك يرجع إلى تقاليد بين الشعب، أن العريس لابد أن يقدم لعروسه قطعة قماش أثرية ومزركشة، ويشير المؤلف إلى الوحدات الفنية المتداولة في التطريز مثل: المربع - المثلث - الأشجار - الزهور. وكلها لها مضمون في ضمير الشعب، كما أن الألوان المستخدمة لها رمزياتها ومضمونها في التقاليد أيضاً، فاللون الأحمر مثلاً يساعد على شفاء عرض الحصينة، واللون الأزرق يدل على الصفاء ويمنع الحسد، هناك أيضاً مرجع مهم يتعرض فيه الباحث للوحدة الفنية وتوزيعها على القماش والإبر المستخدمة والقماش، والدرجات اللونية المستخدمة، وترى أن الوحدة الزخرفية الهندسية كانت عادة سائدة، وتذكر أن الفتاة الفلسطينية كانت تتعلم التطريز منذ ست سنوات أو سبع من بداية عمرها وحتى بعد زواجها تمارس التطريز أيضاً، وقد ازدهرت صناعة التطريز

من البعد بانت... ونضرتها الجمال... صامت وهامت
من البعد ظلت... جيتك يا نبى... من البعد ظلت
من البعد ظلت... ونضرتها الجمال... صامت وصلت
ومن النموذج الفولكلورى لإنشاد الحبيب القبطى:

محترم وعابق... فى طريق المسيح... محرم وعابق
محرم وعابق... وزمزية فى إيد... سييل يا حباب
محترم عياقة... فى طريق المسيح... محترم عياقة
محترم عياقة... وزمزمته فى إيد... سين يا رفاقه.

ثانياً: فى فترة الوعى بخطورة العدو:

نموذج قصيدة فلسطين (شتاء ١٩٤٨)

لحن وغناء: محمد عبدالوهاب

أشعار: على محمود طه

قبل حدوث الهدنة الأولى فى فلسطين بين القوات العربية
وبين اليهود، نظم الشاعر على محمود طه كلماته الثائرة
تصويراً لمأساة فلسطين ليستثير بها نخوة القوميين العرب فى
العمل العسكرى على طرد اليهود من أرض الآباء والأجداد، إلا
أنه تم قبول الهدنة التى عرضها الغرب المناصر لإسرائيل فى
مايو ١٩٤٨. وعقب ذلك مباشرة حbst الإذاعات العربية هذا
اللحن من الإرسال، إلا أن كلمات الشاعر - بغير لحنها!! -
لا تزال ملتهبة، فيقول:

أخى، جاوز الظالمون المدى فحق العزاء وحق الفدا
أنتركهم يغصبون العر وبه مجد الأبوة والسودا
وليسوا بغير السيوف يجيبون صوتاً لنا أو صد
أخى أيها العربى الأبقى أرى اليوم موعدنا لا الفدا
ثالثاً: فى فترة المقاومة وتحقيق هدف العودة:

(أ) الأغنية الدرامية

للأوركسترا السيمفونى وغناء الباريتون والكورال

موسيقى: سلفاتور عريطة

أشعار: محمود درويش

وجاءت هذه الأغنية فى أعقاب نكسة ١٩٦٧، تقول
كلماتها:

سجل، سجل، أنا عربى ورقم بطاقتى خمسون ألف
وأطفئالى ثمانية وتاسعهم سيأتى بعد صيف
فهل تغضب؟

سجل، سجل، أنا عربى أنا اسم بلا لقب
صبور فى بلاد كل ما فيها يعيش بثورة الغضب
جذورى قبل ميلاد الزمان رست وقيل تفتح الحقب
(ب) نموذج: القدس زهرة المدائن

أشعار وموسيقى الرحبانية، غناء فيروز

وقد تعرضنا لها فى بحث فؤاد إبراهيم عباس.

(ج) سيف فليشهر، وأجراس العودة فلتقرع الآن وليس
غداً!!

موسيقى: الرحبانية

غناء: فيروز والكورال الرجال

ونختار هنا هذه الأبيات:

الكورال (فى تحمسن): سيف، فليشهر، فى الدنيا وتصيح
أبواق تصدع

فيروز (تردد): سيف، فليشهر، فى الدنيا وتصيح
أبواق تصدع

الكورال (يكرر): سيف، فليشهر، فى الدنيا وتصيح
أبواق تصدع

(بانفعال نوعاً): الآن الآن وليس غداً

فيروز (تكمل): أجراس العودة فلتقرع

الكورال (بأقصى انفعال): الآن الآن وليس غداً أجراس
العودة فلتقرع

أجراس العودة فلتقرع

● بيت المقدس فى الفولكلور المصرى:

أما الأستاذ إبراهيم حلمى، عضو لجنة الفنون الشعبية
بالمجلس الأعلى للثقافة، فذكر أن الفولكلور المصرى اهتم
اهتماماً كبيراً بمدينة بيت المقدس باعتبارها تشكل ركناً قديماً
مهماً فى حياة الإنسان المصرى عبر التاريخ الطويل له، وقد
تمثل هذا الاهتمام فى أشكال مختلفة من وسائل التعبير الشعبى

الأدبي والفني، مما يعطى إشارة مهمة إلى مكانة بيت المقدس في وجدان الشعب المصري بكل أديانه وعقائده على مر الأيام والسنين ومن الامثلة على هذا ورود بيت المقدس في السير الشعبية، والحكايات الشعبية.

يقول إبراهيم حلمي: لم يكن أمراً غريباً أن يأتي ذكر بيت المقدس، في السير الشعبية أنى تناولت الحروب الصليبية بشكل من الأشكال، خاصة سيرتى «الظاهر بيبرس»، و«ذات الهمة». فهاتان السيرتان تعدان الوحيدتان اللتان جاء فيهما ذكر بيت المقدس، بشدة وإلحاح فاقا نظيرهما من السير الشعبية الأخرى كقصصية قومية مهمة تهم المجتمع العربي بصفة خاصة، والمجتمع الإسلامي على وجه العموم.

ففي سيرة الظاهر بيبرس، تظهر مشكلة بيت المقدس، في هذه السيرة الشعبية عندما تصل (للملك الصالح نجم الدين أيوب) رسالة من «باشت المقدس»، والذي يدعى (على العموم) عامله على بيت المقدس يخبره فيها بظهور بعض اللصوص غير المعروفين في المدينة يقومون بسرقات متتالية، ولما لم تنجح أمور ضبطهم، استنجد به مما دفع الملك إلى إعطاء الأمير (بيبرس) رتبة (باشا المقدس) ليتحرى بنفسه جليلة الأمر.

وعندما يذهب الأمير بيبرس إلى بيت المقدس، يكشف أن هناك لصين قاما بسرقة «شكجية»، يمتلكها «باشت المقدس»، نفسه وذهبا بهما إلى شركائهما الأربعة في مكان منقطع عن العمران وهو أمر يشبه - إلى حد كبير - المؤامرة للإيقاع بالأمير بيبرس واستدراجه إلى «بيت المقدس»، لقتله هناك بعيداً عن مصر، وهذه المؤامرة حاكها في خبث أحد رموز الشر في السيرة (جوان اللعين). ويلاحظ على هذه السيرة أن مدخلها إلى عالم مدينة «بيت المقدس»، بما فيه من خلافات عقائدية بين المسلمين والمسيحيين لم يكن بالقصر أو بالفقر من جانب المسلمين، وإنما لإعادة حق ضائع من أهل المدينة المقدسة أو لإقرار أمن أفراد يؤدون شعائر دينية مسيحية في ظل مظلة حماية إسلامية، تفرش ظلها على الجميع، بصرف النظر عن الخلافات العقائدية الدينية.

أما في سيرة ذات الهمة، تبرز شخصية (شماس اللعين) المتلاعب بالأديان وتصفه بأنه عرف مذاهب المسلمين وكتب

العبرانيين ويهود مع اليهود في بيت المقدس، وحفظ كثيراً من التوراة ويعلم من القرآن بعض آياته، وقد صار آفة الآفات ويطغى التلبسات، وهو مع هذا الشأن لا يعتقد في دين من الأديان. وهذه الشخصية الشريرة تمثل اللاعب على كل الأحوال أو الأكل على كل الموائد، فهو أمام المسلمين يدعى الشك كما يدعى الولاية كورع صالح ظهرت بركاته في بيت المقدس، كذلك أراد الراوى الشعبي أو حكاة السيرة أن يوجد فيها نوعاً من التوازن، فجعل شخصية أخرى في المقابل هي شخصية (أبى محمد البطال) تقوم بالحيل أمام القساوسة ليحتال عليهم وينصمهم بالبنج؛ لكي يمكن الأمير المسلم (عبد الوهاب) من اقتحام أحد الأديرة.

وأضاف إبراهيم حلمي أنه قد درجت في الأدب الشعبي المصري حكايات كثيرة تناولت مدينة «بيت المقدس»، بأنها من مكانة خاصة ذات قدمية عند المسلمين والمسيحيين. من هذه الحكايات، عن ذى النون المصري قال: بينما أنا أسير في بعض جبال بيت المقدس، إذ سمعت صوتاً وهو يقول: ذهبت الآلام عن أبدان الخدام، ولهت بالطاعة عن الشراب والطعام وألفت أبدانهم طول القيام بين يدي الملك العلام، قال رضى الله تعالى عنه: ففتبعت الصوت فإذا بشاب أجرد قد علا وجهه اصفرار، جميل مثل الغصن إذا ميلته الريح، عليه شملة قد انزرت بها، وأخرى قد انشج بها، فلما رآنى توارى عنى بالشجر، فقلت له: أيها الغلام ليس الجفاء من أخلاق المؤمنين، فحكى وأوصنى فخر ساجداً لله تعالى، وجعل يقول: هذا مقام من لاذ بك، واستجار بمعرفتك، وألف محبتك، فيا إله القلوب وما تحويه من جلال عظمتك، أحجبني عن انقاطعين لى عنك، ثم غاب عني، فلم أره رضى الله تعالى عنه.

أيضاً لم ينس حكاة «ألف ليلة وليلة»، أن يعرج بحكاياته على مدينة القدس فيتعرض لها في حكاية الملك (عمر النعمان) وولديه: (ضوء المكان) وأخته (نزهة الزمان)، في تلك الحكاية التى يدفع فيها التشوق إلى الحج إلى بيت الله الحرام في مكة المكرمة الأبطال إلى مصائر مجهولة ومشقة بالافتراق ثم اللقاء بعد طول عناء، وهذه الحكاية تقف وقفات سريعة عند القدس، لكنها ذات دلالة مهمة، فصفاة الشهامة موجودة في أهل القدس بدرجة ملحوظة في حوادث هذه الحكاية الشعبية من حكايات الليالى.

• نماذج من أشعار مسابقة القدس الماضى الحاضر -
المستقبل:

والجدير بالذكر أن هذه الاحتفالية الدولية تضمنت
إلقاء الأشعار الفائزة فى مسابقة لجنة الفنون الشعبية
بالمجلس الأعلى للثقافة عن القدس، ونورد هنا نماذج لهذه
الأشعار:

١ - من قصيدة: (جرح... وملح) شعر هالة صبحى إسماعيل:

أعيش على بقاياكم
وتقتاتون من وجعى
فلا وجعى.. له حدٌ
ولا أشلاؤكم تعد
ألمكم من الطرقات
أسكن فى خلاياكم
وليس الجرح يتدمل

٢ - من قصيدة: (نقوش على أعمدة الأقصى)

شعر: حسن على شهاب

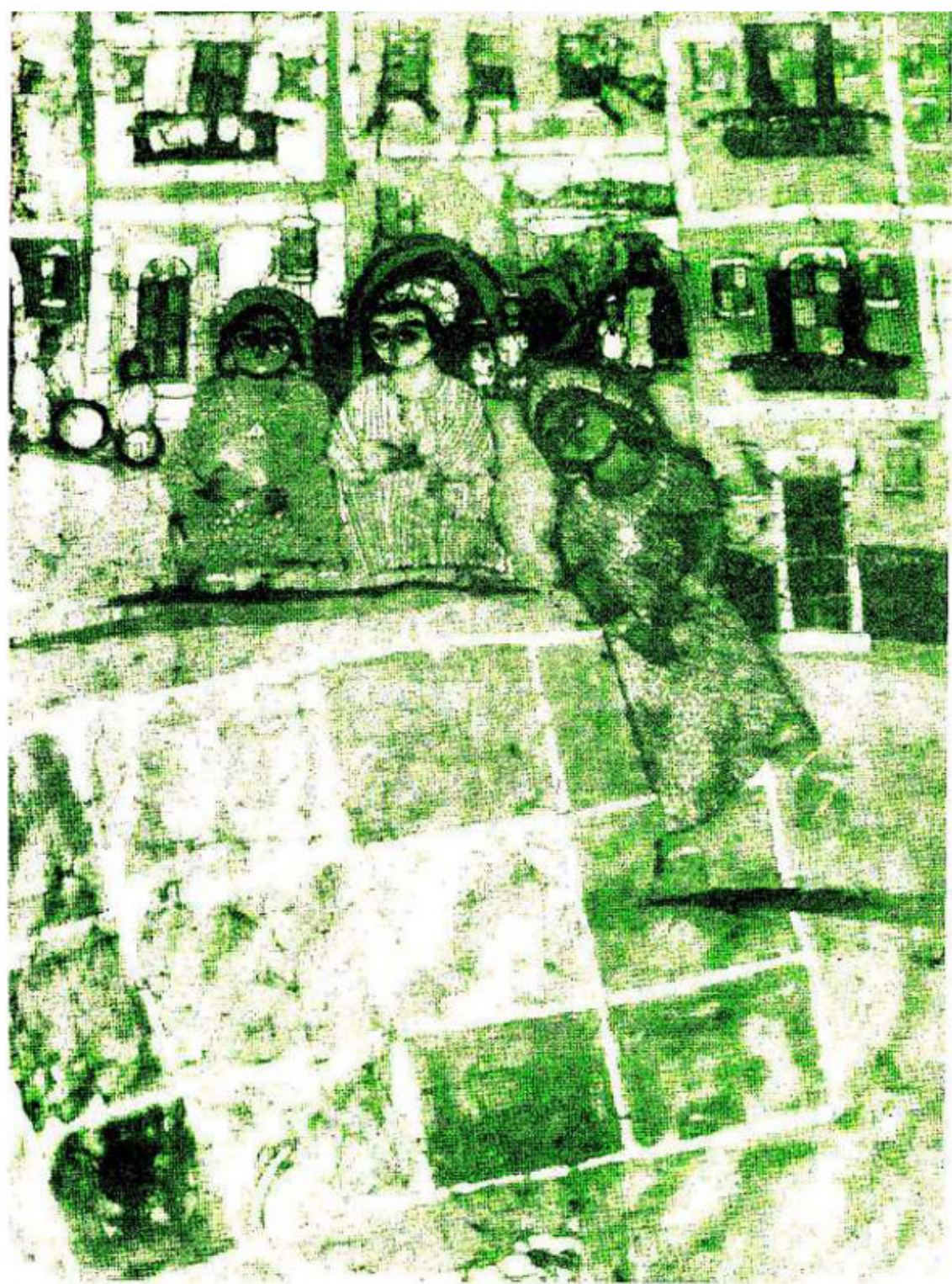
أيقونة لشهيد حزنك قبلة لمسيح رفضك
قمر من الأبدية السوداء ظمآن لتبضك
يا أيها المسكون بالوجع المقدس دون أرضك

شجر القيامة عالق بخطاك يتبع خيل ركضك
وكانك ارتجت سماءات التحدى تحت فرضك
٣ - من قصيدة: (خفى إيديكى)

شعر: محمود الخولى

يا إسرائيل خفى إيديكى القدس مش ممكن ليكى
وشوفى إيه اللي عليكى قبل ما تخطى فى خطاويكى
م الصبح أطلع على المجلس وأقول حكايتى وح اتحمس
عن التاريخ اللي اتدلس وأرضى صبحت أراضيكى
٤ - شعر: هبة عبدالوهاب

الحلم مال.. والدم سال فوق الزمال شق الحجر
والبدر فى يوم الكمال من حمرته قام انفجر
حتى الوليد قلبه انكسر
والفجر مختار الرحيل مما الليل طويل
وعتمة النور والسحب مما الليل المكان
مش م الدهسار ده دا مش زمان
لموا السفينة اكسرت
وقلوبنا فيها اتبعرت



تربية الطفل ...

في الفولكلور المصري

إعداد الباحثة: أميمة منير عبد الحميد جادو

عرض: نادية السنوسي

في يوم ١٦/١/١٩٩٩ تمت مناقشة الدراسة المقدمة من الباحثة أميمة منير عبد الحميد جادو والتي أشرف عليها الأستاذ الدكتور عبدالفتاح جلال، رئيس قسم أصول التربية بجامعة القاهرة. وقد تشكلت لجنة المناقشة من سيادته ومن الأستاذ الدكتور محمد الجوهري والأستاذة الدكتورة مى شهاب.

الإطار الثقافي العام على طريق إدخال التراث الثقافي في تكوينه، وتوريثه إياه توريثاً متعمداً بتعليمه نماذج الملوك المختلفة في المجتمع الذي ينتمى إليه، وتدريبه على طرق التفكير السائدة فيه، تعتبر أحد أسس البناء الواعي لشخصية الطفل، وبالتالي لشخصية الأمة - حفاظاً عليها - وهي أولى مطلقات النظرة المستقبلية لمستقبل (الطفل) ومستقبل (الأمة) بالذات، هذا المستقبل الذي يدور تحت صراعات شتى ما بين ظاهرة (العولمة) بما تحتويه من بعض الانهيارات الروحية، وما بين (ثورة الاتصالات) التي جعلت العالم يبدو وكأنه (قرية صغيرة) والتي هيأت بالتالي الانفتاح على كل ثقافات العالم بما يتضمن هذا من إزاحة أو طمس أو تغريب أو تعديل لمفردات التراث الشعبي الأصيل.

وقد تناولت الدراسة علاقة الطفل المصري بالفولكلور من حيث إن الثقافة المصرية الشعبية مازالت في الريف المصري هي المعلم الأول والسند الأقوى لأبناء هذا البلد، وبها حافظت مصر عبر سنوات طويلة على وحدتها وصلابتها، فالأطفال في القرى مازالوا يمارسون موروثاتهم الثقافية في تواصل ثقافي حي، وهذه الموروثات الثقافية الحية هي التي حافظت للآن على شخصية هذه الأمة، بل هي التي احتفظت للطفل المصري بشخصيته المستقلة للآن، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافي من عوامل الطمس والإزاحة، أو مخطلطات التبديل والتعديل.

إن الطفل في الريف المصري مازال مندمجاً ومتفاعلاً مع موروثاته الشعبية الثقافية، وبالتالي فإن عملية إدماج الطفل في

وتهدف التربية من بين أهدافها إلى بناء شخصية الطفل المتوازنة والمتكاملة من خلال إشباع حاجات النمو المختلفة له، هذه الشخصية التي تعتبر بمثابة «استجابات الفرد المميزة للمثيرات الاجتماعية ونوعية تكيفه لخصائص بيئته الاجتماعية»^(١). وهذه الخصائص هي التي تشكل ثقافة كل أمة، بحيث تطبع أفرادها بطابعها مما يكسبهم بعد ذلك هذا التميز المعروف بالشخصية القومية، وهي «في كل وطن أو ثقافة من الثقافات تلك التي تتشكل منذ الطفولة»^(٢)؛ أي منذ النشأة الأولى في أسرته، وفي محيط بيئته والتي انتقلت إليه من الأجيال السابقة، والتي يحمل موروثاتها بدوره لينقلها إلى الأجيال اللاحقة، مما يؤدي إلى التماسك بين أبناء الجيل الواحد، والتتابع والاستمرار بين كافة الأجيال التالية^(٣). ولذا فالملاقة بين الطفل وبين الثقافة الشعبية للبيئة التي ينشأ بها هي علاقته بالفولكلور السائد في بيئته هذا الذي أسهم منذ البدء في تربيته وتنشئته هذه التنشئة الاجتماعية الأولى؛ ليسهم في تكوين وبناء شخصيته المستقلة فيما بعد.

ومن هذا المنطلق برزت الحاجة لهذه الدراسة بهدف الوقوف على أنماط الفولكلور السائد في ريف محافظة المنوفية الذي أسهم في تربية الطفل من خلال الإجابة على السؤالين التاليين والتي تمثلت فيها مشكلة الدراسة وهما:

- ١ - ما أهم الحاجات الأساسية الأولية لنمو الطفل، وكيفية إشباعها في الفولكلور المصري في ريف محافظة المنوفية؟
- ٢ - ما المضامين التربوية المتمثلة بتربية الطفل في الفولكلور المصري في ريف محافظة المنوفية؟

وللإجابة على هذين التساولين سارت الدراسة في خطوات محددة حيث بدأت بالفصل الأول وهو الإطار العام للدراسة الذي اشتمل على المدخل لبيان الحاجة إلى مثل هذه الدراسة حيث لم تتعرض الدراسات التربوية السابقة لهذا الموضوع وإنما تعرضت لجوانب أخرى ومناقشة قضايا أخرى غير تربية الطفل (هذه التربية المتكاملة) في الفولكلور، كما عرض الفصل لبعض الدراسات السابقة والتي قسمت من خلال الدراسة إلى أربعة أنواع هي:

- ١ - دراسات فولكلورية أنثروبولوجية تناولت الطفولة في بعض جوانبها من خلال التنشئة الاجتماعية وعادات دورة الحياة.

- ٢ - دراسات تناولت الشخصية المصرية أو المطابع القومي خلال الفولكلور.

- ٣ - دراسات فولكلورية خاصة بالطفولة تناولت المأثور الشعبي خلال أدبيات وألعاب الأطفال الشعبية وغيرها.

- ٤ - دراسات تربوية تناولت بعض المأثورات الشعبية للوقوف على مضامينها.

وقد تم التوصل لبناء مشكلة الدراسة السابقة الذكر من خلال عرض هذه الدراسات ومناقشة بعض أبعادها من حيث الأهداف والمشكلة البحثية وأسلوب التناول العلمي لها من خلال المنهج والأدوات ووصولاً للنتائج، واستخدمت الدراسة الحالية المنهج الوصفي ودراسة الحالة والمنهج الأنثروبولوجي لمناسبتها لطبيعة البحث العلمي الحالي كما استعان بأساليب وأدوات هذه المناهج الثلاثة وهي أسلوب تحليل المضمون، والملاحظة بأنواعها، والمقابلة المتعمقة، والإخباريين، والرواة، وممارسي الطب الشعبي، والأطفال الرواة وغيرهم وعرضت الدراسة لمصطلحاتها البحثية وهي:

- ١ - الفولكلور: وقد تبنت الدراسة التعريف الذي قدمه أ. د. محمد الجوهري بأن «الفولكلور هو ذلك العلم الذي يدرس المعتقدات والعادات والتقاليد الشعبية والأدب الشعبي والثقافة المادية والفنون الشعبية»^(٤).

كما تبنت الدراسة الحالية، أيضاً، التقسيم الرباعي الذي قدمه أ. د. محمد الجوهري بشأن ذلك.

- ٢ - ريف محافظة المنوفية: وعرضت الدراسة للمعلومات الأساسية عن المحافظة وخصائصها وحدود الدراسة جغرافياً ومبرراتها وحدود المادة الفولكلورية، ومبرراتها والحدود البشرية وهي الأسرة والطفل، وجاءت العينة عشوائية لمناسبتها للدراسة ولتمثيلها لكافة الأوساط الريفية.

- ٣ - الطفل: هو طفل ما قبل المدرسة (أي دون السادسة وهو طفل مرحلي المهة والطفولة المبكرة).

كما وقفت الدراسة على بيان أهميتها؛ فقلل الإسهام الحقيقي للدراسة يتمثل في: وضع تصور تربوي تقسمي (غير مسبوق) لألعاب وأغنيات الطفل الشعبية بما يتلاءم والأهداف التربوية، وخصائص نمو الطفل، وأيضاً جمع (المنظومات التعليمية) التي تساهم في علاج عيوب النطق والكلام لدى



الباحثة: أمينة مثير عبدالحميد جانو أثناء المناقشة.



لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور عبدالفتاح جلال، رئيس قسم أصول التربية بجامعة القاهرة (مشرقا)،
والأستاذ الدكتور محمد محمود الجوهري والأستاذة الدكتورة مى شهاب مناقشان.

الطفل، جمعاً (غير مسبوق) أيضاً، حيث يمكن اعتبار هذه التصنيفات بمثابة خريطة نظرية للمقاربة بين التربية والفولكلور، والتي اشتملت على سمات كثيرة مشتركة بينهما حتى تكاد تكون متماثلة في بعض الأحيان، ومنها تمثل الفولكلور للسياق الاجتماعي والتأكيد على الطبيعة الاجتماعية المعرفية للنصوص الأدبية الإبداعية الفولكلورية وهو يتشابه مع العملية التربوية في هذا الجانب.

وتناولت الدراسة في الفصل الثاني: دور الأسرة والكبار في تربية الطفل في الفولكلور في الريف المصري، وتعرضت لمناقشة حق الطفل في التربية والتعليم والتأديب وموقف الفولكلور منها وناقشت دور الوراثة والبيئة في التربية في الفولكلور والتحيز مع الإنجاب وموقف الكبار من الجنسين في الفولكلور والتحيز ضد إنجاب الأنثى في أغلب الأحيان، وتعرض الفصل لمناقشة أهمية الأسرة في الفولكلور من خلال تناوله لمسئولية الأم في تربية الطفل وأيضاً مسئولية الأب والأخوة والكبار من الأهل وتعرضت أيضاً لأساليب الثواب والعقاب للطفل في الفولكلور وبينت وضع الطفل من حيث التدليل الزائد أو القسوة الشديدة وتناولت دور الأسرة في تعليم الطفل آداب الطعام والمائدة، كما بين بعض أساليب الرعاية الصحية التي قدمتها الأسرة للطفل في الفولكلور من خلال الطب الشعبي، ومن خلال معالجتها لبعض الأمراض التي يتعرض لها الطفل مثل نتوء السرة لدى الأطفال حديثي الولادة والتهابات الفم وتأخر المشي وتأخر الكلام، وبعض ما يتعلق بالجهاز التنفسي أو الهضمي أو الجلد..... إلخ.

وناقشت الدراسة في الفصل الثالث: خصائص نمو الطفل في الفولكلور في الريف المصري من خلال عدة محاور هي: تقسيم مرحلة الطفولة من خلال مدخل النمو، وتعرضت فيه لماهية النمو كمفهوم وخصائص النمو ومميزاته الرئيسية وتعريف الحاجة وتصنيف الحاجات الأساسية للطفل وهي: الحاجات البيولوجية والنفسية والاجتماعية، وتعرضت لمهام النمو، ومتطلباته لطفل مرحلة المهد والطفولة المبكرة كما ناقش الفصل كل من هذه الحاجات على حدة فتعرض في مناقشة الحاجات البيولوجية إلى حاجة الطفل إلى الرضاعة الطبيعية (كغذاء أساسي له) وأهميته وفائدتها لكل من الرضيع والأم وموقف الفولكلور منها، وتناول محاذير الرضاعة وتغذية

الرضيع، وعزوف الطفل عن الرضاعة واستخدام الرقبة كأسلوب للعلاج، وتعرض أيضاً لبكاء الطفل وقطامه والحاجة إلى الإخراج، وتعلم ضبط الإخراج في الفولكلور والتجول اللإرادي، وعلاجه، وختان الطفل تربوياً باعتباره إشباعاً لحاجته للاطفاة العامة والحاجة إلى النوم والبعد عن الأم وكيفية إشباعها في الفولكلور.

كما تعرض الفصل لمناقشة: الحاجات الاجتماعية والنفسية للطفل في الفولكلور من خلال عدة محاور: وهي الحاجة إلى التعرف على العالم المحيط بالطفل من خلال تعلم المشي وكيفية إشباع الفولكلور له والحاجة إلى الاتصال والتواصل مع العالم الخارجى من خلال تعلم الكلام وكيفية إشباع الفولكلور لهذه الحاجة والحاجة إلى الحرية واللعب ومزاولة النشاط وكيفية إشباع الفولكلور لها والحاجة إلى الحب والحنان والأمان وكيفية إشباع الفولكلور لها من خلال أساليب متعددة ومنها:

* التعبير بالقبلة والضم والاحتضان.

* حمل الطفل على الكتفين.

* الملاطفة بحمله ومداعبته بوسائل مختلفة مثل الزغرغة وغيرها.

* حمل الطفل على الظهر وترقيصه وهشكته.

* المسح على الرأس والشعر برفق وحنان.

* الإقبال على الطفل والسلام عليه ومصافحته.

وناقشت الدراسة في الفصل الرابع: المضمون التربوي في فولكلور الطفل في الريف المصري، إذ تعرضت بالمناقشة لكل من الألعاب الشعبية لطفل المهد وطفل مرحلة الطفولة المبكرة وأسهم الفصل في وضع تصور تقسيمي للألعاب الشعبية المناسبة للطفل على أساس تربوي غير مسبوق ويتفق مع المرحلة النمائية للجسم وفقاً لخصائص النمو وهي:

* ألعاب شعبية تعليمية تنموية.

* ألعاب شعبية تعليمية قيمية.

* ألعاب شعبية ترويحية فكاهية وللتسلية.

كما أدرج مجموعة الألعاب الخاصة بكل قسم على حدة وبين أنه لا توجد حدود قاطعة فاصلة بينها رغم ذلك وإنما هذه الحدود وهمية بغرض الدراسة والوقوف على تحليلها، كما

تناول الفصل الفكاهة والضحك عند الطفل، وأغاني الأطفال الشعبية. وقد وضعت الدراسة تصوراً أيضاً غير مسبوق لتقسيم لأغاني الشعبية تقسيماً تربوياً وفق الأهداف التربوية والتعليمية للأغاني، كما ناقش الفصل تربية الطفل من خلال للعواديت فتعرض للفلسفة التربوية للحدونة وأهميتها وأهدافها التربوية وعلاقتها بكل من النمو الجسمي والعقلي والانفعالي والاجتماعي للطفل.

وختم الفصل بمناقشة المضامين التربوية للعواديت وتبين من خلال نتائجها أنها تنطوي على مجموعة من المضامين التربوية التي تعلم الطفل بعض الحقائق حول البيئة، أو التي تفرس فيه مجموعة من القيم التي يبدأ في اكتسابها وتعلمها ونشرها منذ الصغر مثل القيم الدينية المتعلقة بوحداية الله والتسمية على الطعام والحمد لله والخير وكيف ينتصر على الشر وقيم مثل الصبر والعدل والذكاء واستخدام العقل والتفكير وطاعة الوالدين والصدق والأمانة وعدم الكذب وعدم السرقة..... إلخ، وكلها مضامين تربوية مطلوبة لتربية

الطفل. ثم عرضت الدراسة لأهم النتائج كما تبين من خلال عرض الفصول السابقة وكذلك بعض التوصيات المهمة ومنها: إقامة جذور التواصل بين الهيئات والمؤسسات والجماعات والأفراد المشتغلين بالفولكلور والمهتمين به وبين مركز تطوير المناهج والعمل على خلق كيان عضوي يضمهم معاً وإعادة صوغه بما يتناسب مع العصر الحديث وفق المناهج الجديدة.

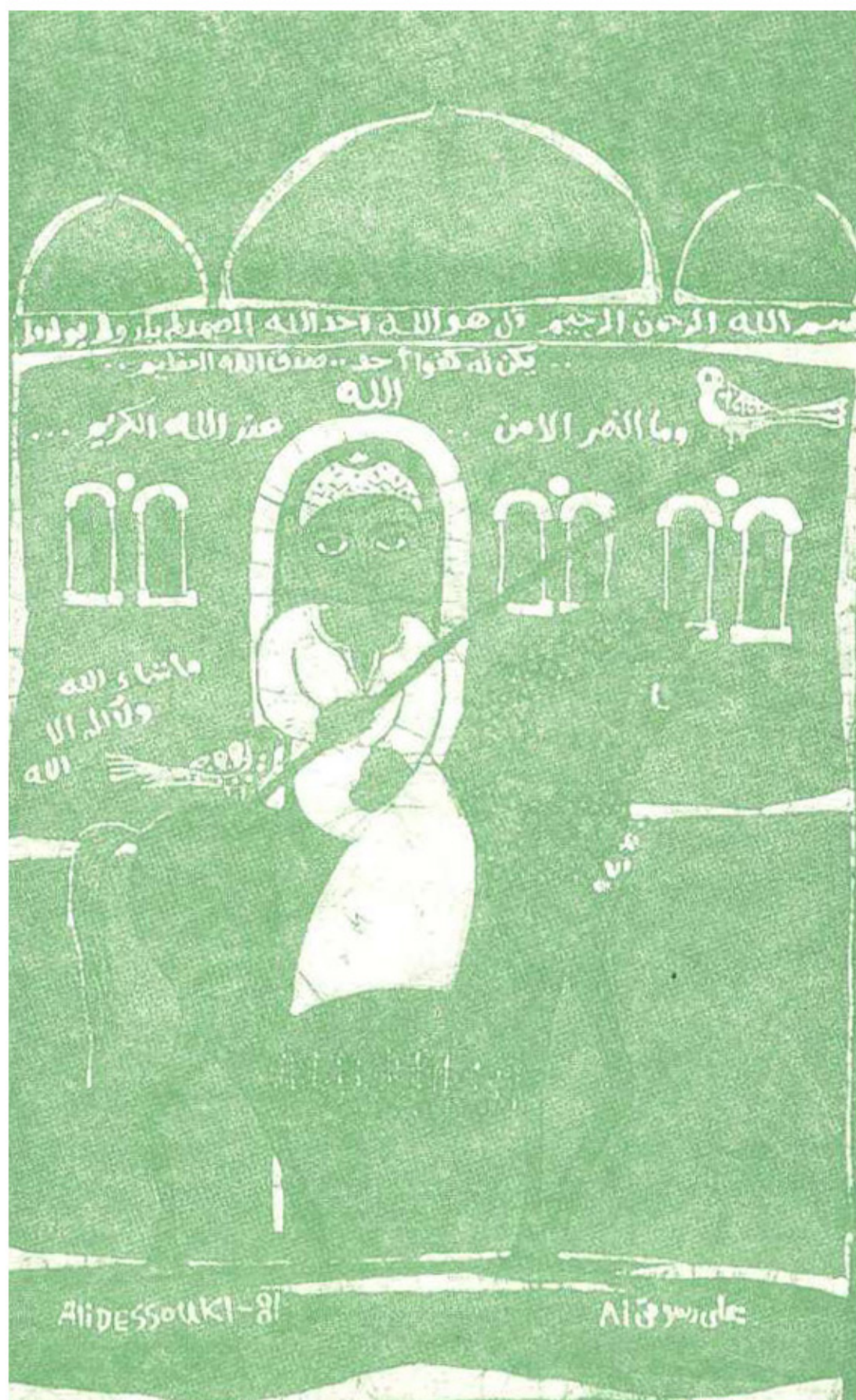
وأيضاً الوقوف على ملحزات الدول المختلفة في هذه المجالات لمعرفة آخر ما وصلت إليه دراساتهم وجهودهم وعمل دراسات عربية مقارنة تتناول الفولكلور تربوياً، بالإضافة لحث وسائل الإعلام على بذل المزيد من الاهتمام بالفولكلور والمأثورات الشعبية من خلال عدة وسائل كنشر الكتب التراثية وإعادة طبع ما نغد منها وإدخال بعض أجناس الفولكلور ضمن البرامج التعليمية، وأخيراً تضافر الجهود العامة والخاصة لإصدار دورية خاصة بالفولكلور والتربية تعزيزاً لجهود مجلة الفنون الشعبية المصرية وباقي الدوريات الفولكلورية العربية.

الهوامش

(١) انتصار يونس، الملوك الإنساني، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤. ص ٢٩٥.

(٢)، (٣) فاطمة المصري، الشخصية المصرية، ص ١١.

(٤) أ. د. محمد الجوهري، علم الفولكلور، الجزء الأول.





مكتبة الفنون الشعبية



كتاب الموالد في مصر ..

شهادة للشعب المصري

تأليف: جوزيف ويليام مكفرسون
عرض وتعليق: شمس الدين موسى

ثمة علامات مميزة، هي التي تحدد الشخصية، التي يمكن إدراكها عن طريق تلك العلامات أو الخصوصيات، وذلك ينطبق على الشعوب المختلفة بقدر ما ينطبق على الأشخاص في مختلف الأزمنة والأمكنة. وربما تكون العين الملاحظة في ذلك هي عين الغريب الأجنبي الذي يلم بالشخصية على وجه الإجمال. ومن ثم، لابد أن يتوقف عند تلك البقع أو العلامات المتميزة، أو الخاصة، التي ترتبط بها الشخصية، سواء كانت تلك العلامات ذات أبعاد سلبية، أو ذات أبعاد إيجابية تتحدد قيمتها بعد ذلك، وفي ظروف ملاسبات مختلفة.

اهتمام الكثير من أمثال «نيبور»، و«جمال حمدان»، و«إدوارد لين»، و«سيد عويس»، خاصة دراسة «لين» عن عادات المصريين في القرن التاسع عشر، فضلاً عن الكثيرين ممن كتبوا عن مصر بوجه عام أو عن القاهرة بوجه خاص كمدينة ذات طبيعة متميزة، كتب عنها عدداً كبيراً من الكتب مثل كتاب «القاهرة» لـ«ديزموند ستيفارت»، و«سيرة القاهرة» للكاتب «ستانلى نيبول».

ويأتى كتاب «الموالد في مصر» الذى كتبه الإنجليزى «جوزيف ويليام مكفرسون»، ليكون واحداً من هذه الكتب شديدة الأهمية، التى لا تلقى الضوء على الشخصية المصرية بشكل

وفى معظم الأحيان ربما لا يلاحظ أصحاب تلك الخصوصيات أو المميزات أبعاد خصوصيتهم على أنفسهم أو على الغير الذى يكون هو المتسبب الأول فى إظهار الملاحظة، والذى قد يكون له الفضل فى إظهار الظاهرة وتحليلها، مما يجلو لأصحابها أهميتها، أو طرافتها، أو عدم أهميتها وعدم طرافتها.

وربما تكون الشخصية المصرية بكيونيتها المتميزة والتفرد الذى تمتلكه، هي التى تدفع الباحث أو المشاهد الأجنبي للتوقف أمام ذلك التفرد أو التميز، الذى يخفى تحت سطحه الظاهر الكثير من الطبقات المترابكة فوق بعضها، والتى تشبه طبقات الأرض المتوالية، التى يختفى بها علم الجيولوجيا، مما أثار

نظرة موجزة عن مكفرسون:

مما يجدر ذكره هنا ضرورة الإشارة إلى أن د. عبد الوهاب بكر، هو الذى اكتشف كتاب «الموالد فى مصر» فى لغته الإنجليزية بمحضر الصدفة، إبان كان يعمل أستاذاً زائراً فى جامعة أكسفورد عام ١٩٨٢. حيث وجد فى مكتبة الكلية كتاب «مكفرسون» ضمن مقتنيات مركز الشرق الأوسط، مما جعله يزيج عنه الأثرية وعن صاحبه، الذى ظلت شخصيته مجهولة فى مصر طوال سنوات طويلة.

وكما يوضح د. عبد الوهاب بكر - جاء مكفرسون إلى مصر ١٩٠١ - موظفاً لدى الحكومة المصرية فى ظل الاحتلال مثل غيره من مئات الأجانب، الذين ينتمون لكل الجنسيات. حضر إلى مصر ليعمل مدرساً للكيمياء بالمدرسة الخديوية، ومدرسة الزراعة العليا. والتحق بالمجهود الحربى أثناء الحرب العالمية الأولى، واشترك فى بعض المعارك. وأصيب عام ١٩١٧، حيث أعيد إلى القاهرة وعمل ضمن رجال البوليس، واشترك فى مقاومة ثورة ١٩١٩، وتعرف على قادة الثورة سعد زغلول، وحمد الباسل، وعدلى يكن، ومحمد محمود.... وبلغ سن التقاعد عام ١٩٢٥، فتم إحالته للمعاش. وكانت المفاجأة تتمثل فى أنه لم يترك مصر، بل استمر يعيش فيها حتى مات عام ١٩٤٦، وتلك هى الفترة التى أعد فيها كتاب «الموالد فى مصر» وتجلّى فيها عشقه لمصر، كما تجلت فيها الميول الاستشراقية التى كانت لديه منذ الصغر، وكتبت مع الأيام... وكانت شخصيته - كما أفاد أصدقاؤه فى الكتاب الذى أعدوه عنه وعن حياته، من واقع ما كان يرسله من رسائل من القاهرة لأقاربه وأصدقائه فى بريطانيا - شخصية ذات متناقضات كثيرة، فهو مؤمن بمذهب المتعة إلى حد ما، كما أنه يحمل روح الراهب والعلمانى، مع تقبله للتجارب الجديدة، فى الوقت الذى كان فيه صاحب طبيعة حساسة صلبة، سريعة الاستجابة للمصريين رغم ازدرائه لآمالهم السياسية. كما كان انعزالياً ومحباً للصحبة، مع إيمان بالكاثوليكية واحترام للإسلام فى الوقت نفسه. ويصف نفسه - كما يوضح د. عبد الوهاب بكر - بأنه شخص محب للتشرد والحرية.... إلخ.

يخرج المترجم من كل تلك الصفات بأنها كانت السبب فى كتابته لكتاب «الموالد فى مصر»، فعلى الرغم من أن العمل يعد دراسة شاملة للاحتفالات الدينية، إلا أن روح الترحال كانت

أكادىمى فى أبعادها المتعددة؛ وإنما تتناول جانباً واحداً تمثل فى ظاهرة «الموالد فى مصر»، والاهتمام بها باعتبارها ملحاً مهماً من ملامح مكونات الشخصية المصرية، التى تكونت عبر آلاف السنين، وأصبح وجودها على درجة كبيرة من التعقيد والإبهام، وهو ما لمسها الكاتب «مكفرسون»، مما جعله لا يفرق وراء الظاهرة كباحث، وإنما غاص وراءها لا كمحب ومعجب، بل كمريد بعد أن زالت الدهشة الأولى، وتعامل مع الظاهرة على مستويين أساسيين، هما:

- المستوى الأول: المشاهد المتأمل والمدقق.

- المستوى الثانى: العضو المشارك، الذى يتبنى الموضوع ويدافع عنه.

والملاحظ أن دفاع «مكفرسون» عن الموالد فى مصر، لم يأت مثل ذلك الدفاع الذى عرفناه لدى الدراويش، أو المستفيدين من الموالد كمناسبة لترويج بعض السلع والبضائع وأساليب البهجة والتسلية. وإنما كان الدفاع القائم على التوافق الروحى والنفسى مع أبعاد الظاهرة، التى لاحظ أنها لا تعبر عن سعادة المشتركين فيها بذواتهم مثل الزائرين والمريدين، وإنما ترتبط بنوع بالعقيدة الدينية لدى المصريين. ولذا لم ير «مكفرسون» أن هناك فروقاً أو حدوداً بين شخصية المسلم أو شخصية المسيحية «القبلى» فالجميع ينتظرون المولد، ويجهزون له، ويشاركون بالحضور فيه كطقس احتفالى / روحانى يضاف على الجميع نوعاً من الصفاء والمسحة الدينية. ولا يختلف فى هذا مجمل طبقات المصريين من الوزراء أو الملك، أو كبار الموظفين، وحتى الدهماء والدراويش. فالطقس يضم الجميع، ويشارك فيه الجميع كل من موقعه.

ويقول «مكفرسون» فى الجزء الخاص بالموالد القبطية بعد ما لاحظ وجود المسلمين مع الأقباط، واحتفاءهم بصاحب الذكرى والتبرك به:

«إنها من مظاهر التسامح عند المصريين. إن هذا العيد المسيحى له من الشعبية عند المسلمين ما له عند الأقباط، وفى الواقع فإنهم «المسلمين»، ينتحلون بلطف «مار برسوم» فيشيدون إليه كما سمعت «بسيدي محمد برسوم». يالها من مسحة مباركة! - لم أجد مكاناً يجد فيه المسيحيون بطوائفهم المختلفة، والمسلمون وغيرهم مساجد البعض وكنائسهم علناً بصداقة وطيبة خاطر مثلما رأيت هنا، ويطلبون البركة من أضرحة بعضهم البعض.

تبدو في كل سطر فيها، ولم يكن الكتاب مجرد وصف للاحتفالات بذكرى «ولى» أو «قديس»، إنما كان يمثل سياحة ببلية اجتماعية ثقافية في قلب الشارع والحارة المصرية، مع وصف لطباع المصريين وعاداتهم وأساليب حياتهم، وأنماط سلوكهم، مما يجعل الكتاب وثيقة جامعة ذات أبعاد متعددة للمصريين في تلك الفترة، والذي يؤكد ذلك أن «مكفرسون» لم يكتب عن الموالد من منظور السوسيولوجي، أو الأنثروبولوجي. وإنما كتب عنها من منظور الجوال المرتحل - كما يوضح المترجم - الذي يقف كثيراً أمام الحدث محاولاً تقديم تفسيره الخاص له، غير مرتبط في ذلك بالنظريات الاجتماعية أو الإثنية، كما كان متأثراً بكتاب «إدوارد لين»: المصريون المحدثون عاداتهم وتقاليدهم في القرن التاسع عشر. وظهر ذلك في استشهاده بكتاب لين في أكثر من موضع، مما يؤكد وعيه بموضوعه.

والمؤكد أن عشق مكفرسون لمصر (*)، ومهما قدم له من نقد على أساس نظري، كان مؤكداً، مما جعله في نظرته إلى الشعب المصري يشبه الصوفي الذي توحد مع الحدث، فهو يدافع عن الموالد، ويأخذ على الحكومة تعطيل بعضها بسبب الحرب العالمية الثانية. كما هاجم إلغاءها، أو إعادة تنظيمها، في كثير من الأحداث التي جرت أمام عينيه أثناء تجواله بين هذه الموالد وسط الجماهير البسيطة والفقيرة. وكان يرى أنه لا يجوز للحكومة أن تدمر كل ما هو قديم، أو تخرب العادات والتقاليد والنظم الدينية الموروثة تحت دعوى الإصلاح.

وجدير بالذكر أن «مكفرسون» كان ينظر للموالد وما يجرى فيها من تجمعات بوصفها أعياد دينية، وليست مجرد كرنفالات للفرح والمتعة على عدم خلوها من ذلك، ولذا نرى أنه سبر أغوار الشخصية المصرية، التي تتعامل مع موالد الأولياء والشيوخ والقدسين من وراء نظرة دينية عميقة، لا يمكن أن تختفى تحت ركام المهرجانات، والألعاب، والمبازل المختلفة، التي يمكن أن تقام إبان أيام الاحتفال وحتى الليلة الكبيرة، لذا وجدنا أن الكتاب يحفل كثيراً بأشكال الاحتفالات في الموالد، مثل أداء الأغاني الدينية والشعبية أو إلقاء الأدعية، التي تشترك في ترديدها مجموعات ترفع البيارق والأعلام، واحتفالات الأراجوز، والسيرك، وخيال الظل، وألعاب القمار، والحواة،

(*) له كتاب بعنوان «رسائل في حب مصر».

والتحطيب، وتلاوة الأذكار بطقوسها المختلفة، والزفة الكبيرة والدوسة..... فمثل هذه المظاهر التي تزخر بها أيام الموالد لا توجد في أى مكان آخر خاصة «الدوسة»، التي يقوم فيها شيخ الجماعة أو الطريقة، راكباً الحصان، بالسير بحصانه فوق الأجساد العارية الممددة للمريدين، كنوع من الإخلاص والتفاني الصوفي، والتوحد مع الحدث. وربما تلك الحالة هي التي توصل الدهشة للمشاهد الغريب، بل قد تتجاوز الدهشة إلى الفهم، والتعاطف، مثلما جرى في حياة «مكفرسون»، الذي بدأ جولاته وراء الموالد المختلفة في كل أنحاء مصر، مثله مثل غيره من المصريين.

ولقد جاءت أجزاء الكتاب وفصوله بتصريف من المترجم في الترتيب تحت العناوين التالية:

- الموالد - أصلها وأهدافها.
- الموالد - أماكنها وأوقاتها.
- الجانب الدينى للموالد.
- الجانب العلمانى منها.
- الملامح الشخصية للموالد.
- الموالد القبطية.
- المناسبات الدينية غير النموذجية.

ولقد جاء الفصل الخاص «الموالد القبطية» ليبدل على أن «مكفرسون» لم يفرق في تتبعه أو زيارته بين الاحتفالات والموالد التي تتم حول الأضرحة والمساجد أو الاحتفالات والموالد التي تتم حول الكنائس وفي الأديرة. فكان في نظرته لما يجرى يقدم نوعاً من الشهادة لم يفرق فيها بين هذا وذاك، فالجمهور واحد سواء أثناء الاحتفال بمولد العريان، أو مارجرجس، أو مولد الحسين، أو السيد البدوي، والطقوس متشابهة، والمطالب، والنذور واحدة، فيما عدا ما يتلى من أدعية وابتهالات تلقى باسم الرب، أو بالصلاة على النبي، أو بالسهر الذي يستمر حتى ساعات الصباح الأولى. فكل تلك الموالد تجمع الناس على اختلاف دياناتهم وملهم داخل جماعة ينزوب فيها الفرد، كما تنزوب الخصوصية.. ويقول عن واحدة من مشاهداته في مولد «العريان»:

«الناس جاءوا من هنا وهناك، يعيشون مؤقتاً مع أسرهم، يطبخون طعامهم، ويسلمون أنفسهم وأصدقائهم بالرقص والغناء

والموسيقى غير ناسين ممارسة التقوى التي تفرضها المناسبة والمكان. فالشوارع الصغيرة جهزت بموارد المياه، والصرف البدائي والجزارين والمحلات الأخرى، ليس من الممكن أن يكون هناك الكثير من الخصوصية، وهذا يبدو أنه لا يسبب أية مضايقة، ورغم أن بريق الأقمشة والمظهر في المساكن الصغيرة، وحيوية سكانها تغري المار بأن يختلص نظرة فإن رد الفعل الوحيد هو ابتسامة ودعوة حارة للدخول والمشاركة في أي شيء يوجد... الحرية والمرح متفشيان....

لقد جاء ذلك الوصف لكي يعبر عن الروح المصرية العامة المتمسكة إلى داخل وجدانات الأفراد، التي تقوم على الصفاء والتسامح، وحب المرح مع عدم إغفال التدين، الذي لم يغفله المصري أثناء اجتماعه بالآخرين، وهو ما لمسه «مكفرسون»، وكان من دواعي اهتمامه بظاهرة الموالد المختلفة، ومن ثم يقوم على توثيقها، فعمل على أن يسجل توارخ إقامتها بالتقويم الهجري والقبطي والأفرنحي، بعد أن تلاقفت نفسه مع تلك التجمعات شديدة الحيوية للمصريين، الذين تشع السعادة في نفوسهم، بل إنه كان دائم اللوم للإدارة بسبب إلغاء بعض الاحتفالات بالموالد أو تأجيلها مهما كانت الأسباب، حيث يرى أن أثر الإلغاء سيكون محبطاً للناس. وكثيراً ما تأجل المولد بسبب عدم فضاء مكانه لوجود زراعة من الزراعات لم تخصص، لكن سرعان ما كان يقام عندما تنتهي الظروف لقيامه.

ولقد قدم «مكفرسون» سجلاً للموالد التي زارها وعددها يربو على المائتين. كما حدد الأماكن «الأضرحة»، أو المساجد، أو الكنائس، أو الأديرة، التي تقام بها أو حولها الاحتفالات، ومواقعها الجغرافية من المدن أو القرى التي هي كائنة بها، بل ووسائل المواصلات التي توصل إليها سواء بالترام أو الأتوبيس في المدن، أو القطارات أو القوارب النيلية، والطرق الزراعية، التي يتعين على الزائر أن يتخذها عند الزيارة. وهذا يدل على أن «مكفرسون» كان معنياً بذكر كل شيء، كما كان في ظنه أن الكتاب الذي يكتبه يمكن أن يعين أي زائر، خاصة إذا كان غير مصري لمشاهدة ما يجري والتعرف عليه، ولقد قدم أيضاً عدداً

من الخرائط القطاعية لأجزاء من مدينة القاهرة حتى تساعد الزائر للوصول إلى مكان المولد الذي حدده في كل خريطة بالعلامات وأسماء الشوارع باللغة الإنجليزية، مع تحديد قسم البوليس الذي يتبعه الضريح، أو المسجد، أو الدبر الذي يقام به الاحتفال أو حوله.

المولد النبوي الشريف:

ولقد خصص «مكفرسون» الجزء الأخير من الكتاب للمولد النبوي الشريف واحتفالاته التي تتم بالقاهرة بوصفه مناسبة دينية غير نموذجية، حيث قام بدعوته المفتى مع بعض الأجانب لحضور الاحتفالات. ولقد أثارته تلك الاحتفالات إثارة بالغة واعتبرها مدهشة للغاية وغير مسبوقة، مما جعله يعتبره المولد الأول في مصر لما يصرف عليه من أموال، فلم يشهد احتفالاً إسلامياً أو مسيحياً يضاهيه، حيث كان مكان الاحتفال يغطي أفدنة كثيرة تحيط بها خيام لكل الوزارات مغطاة بالسجاجيد ومزخرفة بسعف النخيل وأحواض الورد والزهور....

كما قام الكاتب بتسجيل وصف كامل للاحتفالات المصاحبية، ولم ينس مقارنة احتفالات المولد في مصر بالاحتفالات في لبنان - بيروت - التي زارها، ورأى أنها لم تصل في مستواها أو ما صرف عليها وكيفية إعدادها واهتمام المسؤولين بها لما يجري في القاهرة من احتفالات المولد النبوي الشريف.

وفي النهاية، أرى أن كتاب «الموالد في مصر» للإنجليزى - المحب لمصر - «جوزيف ويليام مكفرسون» يمثل وثيقة، سجل فيها الكاتب عبر عينه الغربية عن الشرق طبيعة الاحتفالات والموالد في مصر إبان النصف الأول من القرن العشرين، وهي وثيقة يمكن أن تضيف الكثير للباحث الاجتماعي والأنثروبولوجي، بل السياسي، عند دراسة الشخصية المصرية. كما أن الكتاب يتواصل إلى حد ما مع ما كتبه «إدوارد لين» في كتابه عن عادات المصريين في القرن التاسع عشر.

النوادر السَّعْبِيَّةُ المِصْرِيَّة

تأليف: د. إبراهيم شعلان
عرض: أحلام أبو زيد رزق

حفلت المكتبة العربية على مدى تاريخها الطويل بالكثير من الكتب والمراجع المرتبطة بالنوادر والفكاهة... ومنها ما حفظه وورده الضمير الشعبي ولا يزال مثل كتاب الظرف والظرفاء لابن يحيى الوشاء والمستطرف في كل فن مستظرف للأيشيى والبخلاء للجاحظ. واشتهر المجتمع العربى بشخصية «جحا» التى حفلت بمئات الحكايات والمأثورات الفكاهية، وارتبطت هذه الشخصية حتى الآن بكلمة نادرة، حتى أصبحت «نوادير جحا» من معالم الفكاهة المصرية والعربية.

الفولكلورى، حيث سجل، ودون، وصنف مئات النوادر المتداولة شفاهة فى أكثر من بيئة فى المجتمع المصرى. وبذلك يكون المؤلف قد اعتمد فى كتابه على ثلاثة روافد فى دراسة النادرة:

١ - الروايات المتوارثة التى تتناقلها الأجيال ولانزال تنتقل من مكان إلى آخر.

٢ - النوادر القادمة عبر التاريخ والتى سجلتها الكتب ومازالت تختلط بالحاضر وتقوم بدور فيه.

٣ - الدراسات التى دارت حول النوادر قديماً وحديثاً، وحول الفكاهة بشكل عام.

وقد تصدى الدكتور محمد رجب النجار قبل سنوات لدراسة شخصية «جحا» فى كتابه الشهير «جحا العربى شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير»، وواكب هذه الفترة اهتمام الدكتور إبراهيم شعلان بموضوع «النوادر» بصفة عامة، فعكف على دراستها تاريخياً وفولكلورياً حتى ظهرت هذه الدراسة منذ سنوات عدة - ١٩٩٣ فى كتابه «النوادر الشعبية المصرية» ليكون بذلك قد تقدم خطوة جديدة فى دراسة هذا الموضوع، وفتح باب البحث فيه من زوايا عدة، حيث تعرض المؤلف للنوادر عند «جحا» وغيره من أبطال الفكاهة مثل «قراقوش» و«أبى نواس» وغيرهما، ثم دعم دراسته بالجانب الميدانى الذى يحتمه المنهج

ويتبع الدكتور شعلان فى كتابه تعريف النادرة، وتطور المصطلح فى اللغة، وكيف تعامل معه الباحثون العرب والغربيون، ويخلص فى نهاية الأمر إلى أن النادرة هى «حكاية قصيرة تتركز حول موقف يبعث على الفكاهة، وهى فى هذا تقترب من الجملة المثالية، وقد قصدنا بذلك أنها تعبر عن موقف أو تتركز حول موقف، وأن النوارى فى مجموعها - وحتى نوارى التخليط والتحامق - تعكس صورة للمجتمع فى فترة وفى مكان معين، ويبدو أن الدراسات المتعددة لموضوع المثل الشعبى الذى قام بها المؤلف كانت وراء انحيازها لتشبيه «النادرة» بالمثل إلا أنه يعود مرة أخرى ليؤكد بأن من الصعوبة يمكن أن نحدد تعريفاً جامعاً مانعاً للنادرة، وذلك لسببين:

الأول: حالة السيولة التى تظهر بها النادرة؛ فالنادرة ليست مادة كونية تشغل حيزاً من المكان بحيث يمكن قياس الطول والعرض والارتفاع وتحليل مادتها فنصل إلى التعريف الدقيق الذى تنفرد به.

الثانى: أن هذه السيولة التى تتميز بها النادرة أو أى عمل فكرى، تحدد زاوية الرؤية الإنسانية، وهذه الزاوية تختلف من شخص لآخر تبعاً لاعتبارات عدة منها اختلاف الزمان والمكان والتجربة والحالة النفسية وغير ذلك. ويضيف المؤلف فيقول: «وإذا كنا قد تركنا لأنفسنا حرية تسجيل التعريف السابق فلايماننا بأنه تعريف نريد بإخلاص أن تقترب به من جوهر النادرة».

ولما كانت النوارى الشعبية تقع - تصنيفياً - ضمن أنواع الأدب الشعبى المتوسل بالكلمة مثل السيرة والموال والحكاية والنكتة وغيرها، فقد أثر المؤلف أن يناقش موضوع النادرة فى إطار أقرب الأجناس الأدبية الشعبية المرتبطة بها وهى «الحكاية» و«النكتة»؛ حيث يرى المؤلف أن النادرة تمثل أحد أشكال الحكاية الشعبية، وهو بذلك قد التقى مع ما أورده الدكتور عبدالحميد يونس فى تصنيفه للحكايات الشعبية حيث أفرد بها ما أسماه بـ «الحكاية المرحية»، وهذا التصنيف نجد أصداء له فى العديد من الدراسات العالمية التى تعرضت لموضوع «الحكاية» الأمر الذى جعل المؤلف يتبع ثنائىة النوارى/ الحكاية فى باقى أنواع الحكايات الشعبية مثل حكاية الجان وحكاية الحيوان وغيرها، فضلاً عن الوقوف على علامة النادرة بالأسطورة حيث يعتمد المؤلف هنا على رأى الكسندر هجرى كراب القائل بأن «النادرة

نجت من حبال الأسطورة، حيث أن شخصيتها وأبطالها ليسوا من الآلهة التى تتحدث عنها الأساطير لكنها تعتمد على شخصيات إنسانية منتزعة من البيئة، ومن ثم فهى - أى النادرة - ترصد الحياة اليومية والعلاقات التى تدور بين الناس.

أما علاقة النادرة بالنكتة، فإن ثمة سؤال يردده المؤلف فى حذر: هل فى وسعنا أن نؤكد أن النكتة - فى بعض الأحوال - ربما قد تطورت عن النادرة؟

ويجيب الدكتور شعلان عن هذا السؤال بعد تجربته الطويلة فى جمع المادة الميدانية من نوارى ونكات:

«نرى أنه من المناسب أن نؤكد - وبناء على ما سبق - أن كثيراً من النوارى قد استمدت عناصرها من النكتة، وهذا الافتراض صحيح إن وضعنا فى الاعتبار الظروف المختلفة والمتغيرة من حيث القصر، بل إن بعض النوارى القصيرة قد استعملت لتلعب دور النكتة».

ويفرد المؤلف فى كتابه باباً كاملاً يستعرض فيه «النادرة العربية» فى إطارها التاريخى والحضارى، والجوانب الفنية فى النادرة العربية ثم يرصد ملامح الفروسية وخصائصها كما تصورها النادرة. فبمضى بنا فى رحلة طويلة وممتعة مع النادرة فى صدر الإسلام مشيراً إلى بعض أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم وبعض الصحابة الذين اشتهروا بالمزاح والنوارى مثل «نعيان» وشخصيات أخرى ظهرت فى هذه الفترة مثل «الدلال» و«أشعب». ثم ينتقل بنا المؤلف إلى العصر العباسى وطبيعة النادرة فى تكويناته الطبقيّة العليا/ وسطى/ دنيا مؤكداً على أن هذا الصراع الطبقي كان له دوره فى توليد النادرة وظهور بعض النماذج من الطبقة الدنيا اشتهروا بالنوارى مثل نوارى الطفيليين والمجانين والبخلاء والشار والحمقى وغيرهم.

ويرى المؤلف أن الطبقة الوسطى فى المجتمع العباسى قد لعبت دوراً كبيراً فى ذبوع النادرة؛ فهى التى سجلت النوارى فضلاً عن أنها كانت المصدر الأول للنوارى، فكثير من رجال الفكاهة ينتمون إلى هذه الطبقة.

ويمضى الدكتور إبراهيم شعلان فى كتابه الشيق والمثير ليتبع الجوانب الفنية فى النادرة العربية ليقف عند طبقة الندماء والحكائين الذين يتكسبون من قيامهم بدور نديم الوزير أو الخليفة

حيث بلغت منزلة الندماء في عهد الخلفاء العباسيين مبلغاً عظيماً، وهكذا نجد أن التنادر والمسامرة كان يمثل في هذه الفترة واحدة من الحرف الشائعة التي تدر ربحاً على أصحابها. ثم يتوقف المؤلف عند الجاحظ الذي حفلت كتاباته بالعديد من كتب النوادر، وأصبح له منهجاً محدداً في تعريف الفكاهة والضحك بصفة عامة، ثم ينتقل المؤلف إلى شخصيات أخرى من أعلام العرب الذين تناولوا هذا الموضوع مبززاً رأيهم وتعريفاتهم لموضوع النوادر مثل الأبي في كتابه «فشر الدرر» وابن معاتى في «الفاشوش في أطعمام وحكايات فراقوش».

وينتهي هذا الباب بعرض لنماذج النوادر التي تكشف ملامح الفروسية العربية من كرم وشجاعة وغيرها.

ومن الإطار العربي لموضوع النادرة يتعمق المؤلف في تحديد موضوعه ليدلّش النادرة المصرية مستعيناً بما توفر لديه من المصادر الشفوية التي قام على جمعها وتصنيفها، مشيراً إلى العلاقة بين الراوى والمتلقى للنادرة الذي يمثل في الريف المصرى شخصية «الفلاح»، وكل من الراوى/ الفلاح/ النادرة في علاقة ديناميكية تعمل في النهاية على حفظ النادرة وانتشارها وتطويرها واستدعائها وقت الحاجة كما أن هذه العلاقة الثلاثية تتخذ أطر أخرى مع اختلاف البيئات عندما تنتقل رواية النادرة في المدينة على سبيل المثال.

أما المصادر المدونة للكتبة المصرية، فإن المؤلف يعود مرة أخرى إلى التاريخ لتتبع النوادر المصرية المدونة من خلال ثلاثة مراحل:

- المرحلة الأولى: من دخول الإسلام حتى نهاية الإخشيديين.
- المرحلة الثانية: عصر الفاطميين والأيوبيين.
- المرحلة الثالثة: عصر المماليك والعثمانيين.

ويستعين المؤلف بالعديد من الأمثلة التي تكشف الأبعاد النفسية والاجتماعية للنوادر المصرية في علاقة الفرد بالحاكم والضعف النفسية والاجتماعية التي مر بها المجتمع المصرى عبر التاريخ والتي أنتجت بدورها نماذج عدة من النوادر.

ويشير الدكتور شعلان في دراسته الفنية للنوادر إلى مكان النادرة بين البطل والموقف إلى ملاحظة مهمة حيث يقول إنه

«من تبسيط الأمور أن نقول إن البطل هو الراوى باعتبار أن ما يقوله ويردده هو أساس الفكاهة، وأن النادرة هي إنعكاس في للنهاية لظروفه الحياتية بوجه خاص، وهي تعبير عن الشعب الذى أفرز الراوى بوجه عام، ويعقب هذه الإشارة توضيح من المؤلف إلى اختلاف مفهوم البطل في باقى الأجناس الأدبية عن البطل النادرى مستعرضاً بعض النماذج التي اشتهرت بالنوادر في التاريخ مثل «أبى نواس» و«فراقوش» و«جحا»، ويشير المؤلف إلى أن هذه الشخصيات ليست من منتجات البيئة المصرية لأنها شخصيات واحدة، ولكنها صناعة مصرية تشكلت وفقاً للظروف المصرية واستوعبت سائر أوجه العلاقات الاجتماعية، وساعد ذلك طبيعة الحياة المصرية المرححة وما نلاحظه في طبيعة التركيب الأسى لكل منها والذي يستدعى عناصر الضحك والمرح لما يحمل من مضامين تستفز روح المرح.

ويختتم المؤلف كتابه بملحق للمادة الميدانية - الشفاهية - التي جمعها ونرى أنه من الأوفق ونحن نعرض لهذه الدراسة الجادة والمرحة في الوقت ذاته أن ندفع نهج المؤلف ونعرض بعضاً من النماذج الفكاهية التي قام بجمعها وتدوينها.

- جلس أبو نواس مع الملك فقال له الملك: عاوز منك إنك «تأتى بعذر أقبح من ذنب» فسكت أبو نواس فترة ثم رفض الملك فذعر الملك وقال له: أيه ده، فرد أبو نواس: لا مؤاخذه حسبك الملكة.

«إبراهيم سفيان/ موقف»

- واحد له ثلاث أولاد.... واحد اسمه «داهية» وواحد اسمه «مصيبة»، كان مسافر، وواحد اسمه «وجع القلب». فمات «داهية»، فجه راجل يأخذ بخاطر أبوه فقال له: الباقية في حياتك في «داهية» ويخيليك «وجع القلب» ويجبك «مصيبة» بالسلامة.

«جودة طبالة»

- كان مرة واحد نايم ويعدين حلم فى المنام أن واحد بيبنى له فى المنام تسعة وتسعين جنية، فرد عليه وقال له: خيلهم فيه، قال له: همه التسعة وتسعين ويس. ويعدين صحى من الحلم ما لاقاش الراجل ولا الفلوس راح نايم ثانى وغطى وشه، ومد ايده برة الغطا وقال: طيب هات التسعة وتسعين جنية!!!

«غريب عبدالظاهر/ سائق/ ٥٥ سنة»